This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

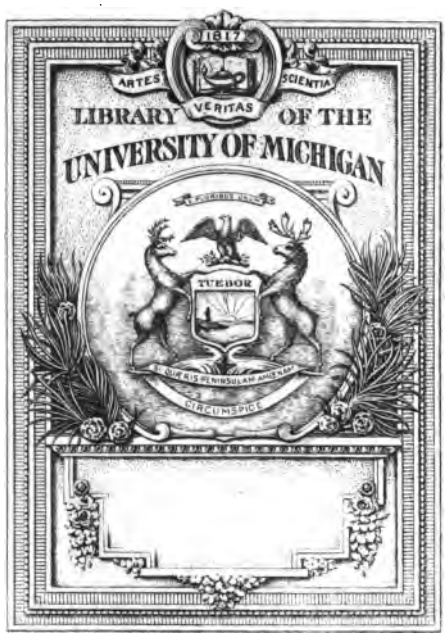
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.


1817
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR

822.8
L480
A92

BERLINER BEITRÄGE
ZUR
GERMANISCHEN UND ROMANISCHEN PHILOLOGIE
VERÖFFENTLICHT VON DR. EMIL EBERING.
XXVII.

GERMANISCHE ABTEILUNG No. 14.

Ueber einige Dramen Nathaniel Lee's

mit besonderer Berücksichtigung seiner Beziehung zum französischen heroisch-galanten Roman.

Von

Dr. Otto Auer.

BERLIN.
Verlag von E. Ebering.
1904.

English
Harv.
1-26-31
22880

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Benützte Literatur.

a) Texte 5

b) Hülfsmittel 6

Einleitung.

1. Einfluss Frankreichs auf England während der „Restauration“ 11

2. Dryden heroic play und Lee's Dramen . 12

I. Gloriana or the Court of Augustus . . . 26

II. Alexander or The Rival Queens (1677) . . 39

III. Theodosius, or the Force of Love 56

IV. Lucius Junius Brutus, the Father of his Country 70

V. The Princess of Cleve (1681) 87

Schluss

Würdigung Lee's und seiner Tragödien im allgemeinen 99

Benützte Literatur.

a) Texte.

Arriani Anabasis Alexandri, ed. Carolus Abicht, Leipzig 1899.

Brantôme, Pierre de Bourdeilles, seigneur de: Vie des dames galantes. 2 vol. Leyde 1699.

(Quintus) Curtius Rufus: Vita Alexandri Magni, ed. Th. Vogel, Lipsiae 1893.

Cinthio, Giraldi: Hecatommithi, Vinegia 1616.

Davila, Henico-Cathérino: Histoire des guerres civiles de France, traduite par J. Baudoin, Paris 1657.

Diodorus Siculus: *Βιβλιοθήκη ἱστορική*, rec. L. Dindorf, 5 vol. Leipzig 1831.

Dio Cassius: *Ῥωμαϊκαὶ ἱστορίαι*, cum annot. L. Dindorfii. 4 vol. Leipzig 1865.

Dionysius Halicarnassensis: *Ῥωμαϊκὴ ἀρχαιολογία*, ed. Kiessling, Lipsiae 1864.

Dryden, John: Dramatic Works, ed. J. Tonson, 6 vols, London 1735.

Eutropius: Breviarium ab urbe condita (in den Monumenta Germaniae (2), Berlin 1877).

Florus: Epitoma Livii, ed. Lemaire, Parisiis 1827.

Flavii Josephi Opera, ed. Benedictus Niese, 7 bd. Berlin 1892.

Justini Epitoma historiarum Philippicarum Pompei Trogi, rec. Fr. Ruehl, Leipzig 1884.

La Calprenède, Gautier de Costes de:
Cassandre, 10 vol., Paris 1731.
Cleopâtre, 12 vol., Paris 1654.
Pharamond ou l'histoire de France, 6 vol., Paris 1664.

Mme. de La Fayette: La Princesse de Clèves, Paris 1678.

Lee, Nathaniel: The Dramatick Works, 3 vols, London 1734.

Lee, Nathaniel: Theodosius, in The British Theatre, London 1793.

Livius, lib. I und II, ed. Weissenborn, Leipzig 1853.

Massinger, Philip: The Emperor of the East, in den Works of Ph. Massinger vol. II, London 1761.

Orosius: Historiarum adversus paganos libri VII, ed. C. Zangemeister, Lipsiae 1889.

Plutarchus: Vitae inter se comparatae, ed. Immanuel Bekker, 5 vol., Lipsiae 1855.

Raleigh, Sir Walter: History of the World, London 1814.

Sextus Rufus: Breviarium, ed. W. Förster, Wien 1874.

Mlle. de Scudéry: Clélie, 10 vol., Paris 1660 und 1661.

Suetonius Tranquillus: Opera, ed. B. Hase, 2 vol. Parisiis 1828.

Tacitus: Annales, 2 vol., ed. G. Andresen, Berlin 1892.

Velleius Paterculus: Ex historiae Romanae libris duobus quae supersunt, ed. Halm, Lipsiae 1876.

Valerius Maximus: Factorum et dictorum memorabilium libri IX, Lipsiae 1888.

b) Hülfsmittel.

Baker, David Erskine: Biographia Dramatica, London 1812.

Beljame, Alexandre: Le public et les hommes de lettres en Angleterre au 18ième siècle (1660—1744), Paris 1881.

Biographia Britannica, vol. V., London 1760.

Bobertag: Drydens Theorie des Dramas, in den E. St. IV, S. 373 ff.

de Breton, André: Le roman en France depuis 1610, Paris 1892.

Cibber, Colley: An Apology for his Life. London 1750.

Cibber, Theophilus: Lives of the Poets of Great Britain and Ireland, 5 vols, London 1753.

Clavell, Robert: A General Catalogue of Books, Printed in England since the Dreadful Fire 1666 to the End of Trinity Term 1680, London 1680.

Collins, George Stuart: Dryden's Dramatic Theory and Praxis, Leipzig 1892. Inaug.-Diss.

Cousin, Louis: Histoire Romaine, écrite par Xiphilin, par Zonare, par Zosime, Paris 1678.

Cousin, Victor: La société française au 17ième siècle d'après le Grand Cyrus de Mlle. de Scudéry. Paris 1858.

Denker, Hermann: Ueber die Quellen von Nath. Lee's Alexander the Great, Diss., Halle 1903.

Dunlop, John Colin: History of Prose Fiction, 2 vols, London 1896.

Fest, Otto: Der miles gloriosus in der franz. Komödie; Münchner Beiträge XIII, München 1898.

Finlay, George: Greece under the Romans, Edinburgh 1844.

Genest, John: Some Account of the Engl. Stage from the Restoration in 1660 to 1830, Bath 1832. 10 vols.

Gibbon, Edward: Decline and Fall of the Roman Empire, London 1855.

Godwin, Thomas: Romanae historiae anthologia, London 1674.

Graf, Hermann: Der miles gloriosus im engl. Drama bis zur Zeit des Bürgerkrieges, Diss., Rostock 1891.

Gregorovius, Ferdinand: Athenaïs, Geschichte einer byzantinischen Kaiserin, 3. Aufl., Leipzig 1892.

Güldenpenning, Albert: Geschichte des oströmischen Reiches unter den Kaisern Arcadius und Theodosius II., Halle 1885.

Halliwell-Phillipps: Dictionary of Old English Plays, London 1860.

Hazlitt, Carew: A Manual for the Collector and Amateur of Old English Plays. London 1892.

Hettner, Hermann: Geschichte der englischen Literatur Bd. I. Braunschweig 1894.

Holzhausen, Paul: Ueber Dryden's heroic play, in den E. St. XIII (S. 414—445), XV (S. 13—52), XVI (S. 201—229).

Koeppel, Emil: Quellenstudien zu den Dramen Chapman's, Massinger's und Ford's (Quellen und Forschungen, Heft 82).

Körting, Gustav: Grundriss der Geschichte der englischen Literatur, Münster 1899. 3. Aufl.

Körting, Heinrich: Geschichte des französischen Romans im 17. Jahrhundert, 2 Bd., Oppeln 1885.

Langbaine, Gerard: An Account of the Engl. Dramatick Poets or Some Observations and Remarks on the Lives and Writings of all those that published either comedies, tragedies etc. Oxford 1691.

Lee, Sidney: Artikel Nath. Lee im D.N.B., vol. 32, p. 364, London 1892.

Maatz, Anton: Der Einfluss des heroisch-galanten Romans auf das französische Drama im Zeitalter Ludwigs XIV., Diss., Rostock 1896.

Macaulay, Thomas Babington: History of England. London 1889.

Milton, John: Paradise Lost, ed. Masson, Cambridge 1890. 3 vols.

Morillot, Paul: Le roman en France depuis 1610. Paris 1892.

Mosen, R.: Lee's Leben und Werke, in den E. St. II, S. 416—439, Heilbronn 1878.

Pauly, August: Real-Encyclopaedie der classischen Altertumswissenschaften, 6 Bd., Stuttgart 1846 und 4 Bd. 1900.

Resa, Fritz: Prolegomena zu Nath. Lee's „Theodosius". Würzburger Dissertation, gedruckt Rudolstadt 1903.

Retrospective Review, vol. III, part II, pp. 240—268. London 1821: Plays written by Mr. Nath. Lee.

Rosbund, M.: Dryden als Shakespeare-Bearbeiter, Diss., Halle 1882.

Tüchert, A.: Dryden als Dramatiker in seinen Beziehungen zu Mlle. de Scudéry's Romandichtungen, Diss., Zweibrücken 1885.

Ward, Adolphus William: History of English Dramatic Literature. London 1899. vol. III.

Einleitung.

1. Einfluss Frankreichs auf England während der „Restauration".

Der 29. Mai 1660 bildet einen wichtigen Wendepunkt in der politischen, sozialen und literarischen Geschichte Englands. Mit dem Augenblick, wo Karl II., wie ein Sieger unter Glockengeläute und dem Jubelgeschrei der Menge in London einzog, verschwand der düstere puritanische Geist. Man atmete erleichtert auf; das Theater wurde wieder geöffnet und die schöne Literatur, die sich vor dem tumultuarischen Treiben des „Commonwealth" geflüchtet hatte, durfte sich wieder hervorwagen. Karl II. hatte sich nämlich mit seinen Cavaliers während des langen Exils in Frankreich aufgehalten, und nun brachte er die reichen Schätze der französischen Literatur mit nach England, das sich dem französischen Einfluss bald nicht mehr entziehen konnte. Besonders das englische Drama folgte der Leitung der Franzosen, und vor allem war es der französische Roman, der dem englischen Drama viele seiner Züge und so manchen Stoff abtreten musste. Der französische Roman, der damals nicht nur in Frankreich, sondern auch in Deutschland und England die Herzen Aller, Hoher und Niedriger, erfreute, fand in England zunächst eifrige Nachahmer in Orrery, Crowne, der Duchess of New-Castle und anderen, und auch englische Uebersetzungen der französischen Romane wurden meist sofort nach deren Erscheinen geliefert.

Da ist es denn kein Wunder, dass bei der grossen Beliebtheit der Romane der in ihnen sich darbietende Geschmack auch der Geschmack der Leute selbst wurde, und so wurde auch das Drama in diese Richtung hineingezogen. Die Tragödie griff die Stoffe der Romane freudig auf, und es erschien nun eine grössere Anzahl Dramen, die sich mehr oder weniger eng an die Romane anschlossen. Eine Liste derselben findet sich bei Tüchert, Seite 8 und bei Ward III, p. 309. Hinzuzufügen sind ferner noch:

The Siege of Babylon von Samuel Pordage 1678 — geht zurück auf die Cassandre;

Herod and Mariamne von Samuel Pordage 1673 — geht zurück auf die Cleopâtre;

Love's Triumph, von Edw. Cooke 1678 — geht zurück auf die Cassandre.[1]

Aber nicht nur die Stoffe der Romane wurden dramatisiert, es wurden auch der in den Romanen sich kundgebende Ton, der Geschmack, die einzelnen Züge, wie bereits erwähnt, herübergenommen, und diese gaben so dem neuen Drama ein sonderbares Gepräge. Diese neue Gattung von Stücken wurde mit dem stolzen Namen: heroic plays benannt.[2]

2. Dryden heroic play und Lee's Drama.

Diese heroic plays sind eine sonderbare Verschmelzung von Shakspere'schen Elementen und Romanmotiven. Vom Roman haben sie jedoch die meisten Charakteristika:[3]

---

1. S. die einzelnen Stücke bei Hazlitt, A Manuel etc.
2. S. Ward, p. 301 ff.
3. Vergl. Beljame, p. 42 ff. und E. St. Bd. 13, 15, 16

Die auftretenden Personen sind nur vom höchsten Range: Könige, Fürsten, Feldherren, Königinnen und Prinzessinnen. Das erfordert die Würde der hohen Tragödie (wie die des heroischen Romans). Personen aus dem Volke werden nicht geduldet, höchstens als Statisten. Alles ist in der sonderbarsten Weise aufgebauscht. Die Liebe ist die eine Triebfeder aller Handlungen der Helden. Sie ist (wie im Roman) das Werk eines Augenblicks; keine Hochschätzung oder Freundschaft geht ihr voraus. Die Liebe ist aber nicht die gewöhnlich bekannte; sie ist vollständig galanter Natur, „un sentiment quintessencié et fade à l'excès."[1] Der Held darf nicht hoffen, ohne weiteres die Liebe seiner Dame zu gewinnen, er muss erst Heldentaten vollbringen, muss die ärgsten Ungerechtigkeiten über sich ergehen lassen. Die Dame stellt seine Unterwürfigkeit und Treue auf die schwerste Probe. Der Liebhaber muss sich schon zufrieden geben, wenn er die Erlaubnis erhält, die Dame lieben zu dürfen. Das höchste Zulässige ist der Handkuss. Das decorum soll vor allem gewahrt werden. Ihrer Vertrauten gesteht die Dame ohne weiteres ihre Liebe ein, aber dem Helden gegenüber ist sie barsch und spröde. Sie ist sehr launisch, der Liebhaber dagegen im höchsten Grade uneigennützig und treu. Bei der Werbung ist der Stand vor allem ausschlaggebend. Andererseits findet sich aber wieder ein Held, ein hoher Fürst, der sich plötzlich in ein unbekanntes Mädchen verliebt und ihr, ohne sich zu besinnen, sein Reich und seinen Heldenarm anbietet.

Die 2. Triebfeder ist die Ehre, die im Bunde mit

---

mit Körting, Gesch. d. franz. Romans, p. 16 ff. und 361 ff, Morillot, p. 3 ff. und Le Breton.

4. Beljame p. 43.

einer aussergewöhnlichen Tapferkeit steht: deshalb die Schlachten, Eroberungen von Städten, der Kriegslärm, die Sieges- und Trauermärsche, die das heroic play füllen und von Shakspere und dessen Zeitgenossen übernommen sind; lebhaft muss es in einem solchen Stück zugehen. Mit Recht hat deshalb Hettner das englische: heroic play mit „Spektakelstück" charakterisiert. Haupt- und Staatsaktionen stehen im Mittelpunkt der Handlung. Deshalb auch die Helden, die ganzen Heeren Trotz bieten, die sich auch in prahlerischen Reden ergehen dürfen, die selbst dem Lehensherrn gegenüber das Recht der überlegenen Kraft geltend machen. Ein wahrhaft sublimes Ehrgefühl besitzen diese Helden, Grossmut und Offenherzigkeit. Konflikte zwischen Liebe und Ehre sind zuweilen vorhanden; jedoch lösen sich diese rasch, da die Helden gar nicht so bedenklich sind. Sie stehen über den Gesetzen der Natur, wie des guten Tones; deshalb können sie allen Menschen Widerstand leisten und dürfen jedem Grobheiten ins Gesicht schleudern. Sie sind immer umgeben von Feinden, Verrätern, Mördern; aber nichts kann sie erschrecken; sie schlagen alle in die Flucht. Diese tapfern Helden sind jedoch auch zartfühlend und schüchtern in Gegenwart des schönen Geschlechts. Ihre Aufmerksamkeit und Unterwürfigkeit kennt keine Grenzen.

Um aber eine so illustre Gesellschaft, wie die Theaterbesucher der Restaurationszeit zu amüsieren, war es notwendig, allerlei Operneffekte anzubringen: die Götterwelt, Gespenster, Geisterbeschwörungen, Zauber- und Orakelsprüche, lauter Motive, die Dryden bei Shakspere fand und aufs phantastischste verzerrte; ferner Tänze, Serenaden, glänzende Feste. Dazu kommt noch eine sehr verwickelte Handlung mit verschiedenen „underplots"; auch der Mangel an Einheit der Handlung

geht auf Shakspere zurück. Von Unwahrscheinlichkeiten strotzt natürlich das „heroic play". Sonderbar ist nur, dass Dryden glaubte, er sei mit der Natur völlig in Uebereinstimmung.

Die meisten Charaktere sind Gestalten ohne Fleisch und Blut, sind Typen, die in jedem Stück vorkommen; sie entbehren der Individualität; da finden wir vor allem den blutdürstigen Tyrannen, der nur sich und seine Lust kennt und keine fremde Meinung und keinen fremden Willen dulden will; nicht den leisesten Widerspruch erträgt er; alles, was ihn in Unwillen bringt, hat die Todesstrafe zu gewärtigen. Er hat ein übertriebenes Selbstbewusstsein und trotzt sogar den Göttern. Uebrigens kennt das heroic play, wie auch der französische Roman, nur ausschliesslich gute und ausschliesslich schlechte Charaktere. Eine Mischung von guten und schlechten Eigenschaften, oder gar eine feine Nüançierung ist fast nie zu finden. Dabei darf aber der tugendhafte Held unbeschadet seiner Vortrefflichkeit sich selbstgefällig, roh und prahlerisch zeigen.

Der Zufall spielt eine grosse Rolle; eine regelrechte Entwicklung der Handlung gibt es nicht. Für eine so hohe, erhabene Tragödie gehört aber auch eine würdige Sprache. Deshalb sprechen alle Personen mit grossem Pathos, das sich bis zum Schwulst versteigt.[5]

Gegenüber diesem Spektakelstück Dryden's hat das Drama Lee's[6] in die Bahnen der Natürlichkeit einge-

---

5. S. Beljame p. 42—48; E. St. XIII, XV, XVI.

6. In der folgenden einleitenden Darlegung lasse ich ausser Betracht: „Sophonisba" und „Nero", die unreife Jugendarbeiten sind, „Constantine", ein minderwertiges, verworrenes Stück, das der Dichter schrieb, als seine Geisteskrankheit bereits ausgebrochen war, ferner die beiden in Ge-

lenkt. Schon die nach dem „Rehearsal" erschienenen heroic plays Dryden's waren viel zahmer, aber doch sind in ihnen noch sehr viele Unwahrscheinlichkeiten und Monstruositäten, die sich bei Lee nicht mehr finden. Gemein hat natürlich das Drama Lee's mit dem heroic play seines Meisters die ganze Struktur: Könige und Feldherren, Fürstinnen und Prinzessinnen sind die Personen, die auftreten; das Volk erlangt erst wieder im „Brutus" das Recht, auf der Bühne zu sprechen. Die Pracht der Dekoration hat Lee ebenfalls von Dryden übernommen; das war aber damals nicht zu umgehen, wenn man auf einen Erfolg rechnen wollte. Jedoch ist Lee viel sparsamer mit Operneffekten.[7] Es finden sich zwar auch bei ihm Serenaden, songs, im „Alexander" sogar ein ballet; auch Geistererscheinungen kommen vor, aber nur selten, und dann sind sie nicht als auf dem Einfluss Dryden's beruhend anzusehen. Vielmehr ist der Geist im „Alexander" dem Geiste im „Hamlet" von Shakspere nachgebildet; ferner sind die Vision der Eltern der Statira im Alexander, sowie die des „Genius"[8] im „Massacre" blos scenische

---

meinschaft mit Dryden verfassten Dramen: „Oedipus" und „the Duke of Guise".

7. In diesem Punkte muss ich Mosen (E. St. II, 421—422) und Resa p. 1 widersprechen.

8. Uebrigens könnte man den „Genius" auch als das böse Gewissen auffassen, das den König in seiner Nervenerregung zu solchen Wahnvorstellungen bringt, ähnlich wie dies (Banquo's Geist) bei Macbeth der Fall ist. Wollte man aber den „Genius" im Mass. nicht als blosses Phantom auffassen, so könnte man annehmen, Lee habe ihn eingeführt, um die katholische Partei noch mehr ins Unrecht zu stellen, nachdem selbst ein Engel des Himmels den König vor den Einflüsterungen jener Partei warnt; der „Genius" wäre dann

Darstellungen von Träumen,[9] wie z. B. auch die Vision Klärchens im „Egmont" von Goethe. Uebrigens kann all dies weggelassen werden, ohne dass die Handlung dadurch beeinträchtigt würde. — Die Götter- und Geisterwelt greift nicht mehr in den Gang der Handlung ein; Geisterbeschwörungen und Orakelsprüche kommen nicht mehr vor. Was aber die Vorzeichen im „Alexander" und „Brutus" anbetrifft, so fand Lee diese teilweise in seinen Quellen; ferner lehnte er sich auch hier wieder an Shakspere (J. Caesar) an. Ausserdem ist noch zu erwähnen, dass in seinen späteren Stücken der Zufall keine Rolle spielt, wie bei Dryden und im französischen Roman.

Der Bombast der Sprache findet sich bei Lee ebenfalls, oft noch viel markanter als bei Dryden. Aber dies ist, finde ich, verzeihlich bei einem jungen Dichter, der das, was ihm noch an Tiefe des Geistes fehlt, durch eine überpathetische Sprache zu ersetzen sucht. Ich möchte hier nur auf Shakspere verweisen (Titus Andronicus). Ausserdem muss man zugestehen, dass sich zuweilen auch sehr hübsche Bilder und Vergleiche bei Lee finden.

Auch manche Personen haben noch Aehnlichkeit mit denen Dryden's, besonders der Tyrann, der jedem den freien Willen abspricht und sich äusserst launisch zeigt. Vor allem klingt noch die „Gloriana" an Dryden und dessen Vorbild, den französischen Roman, an, wenn auch dieses Stück schon eine viel wahrscheinlichere Handlung aufweist, als z. B. das ein Jahr vorher auf-

---

eingeführt der Tendenz wegen, und nicht in Nachahmung von Dryden.

9. Im „Constantine" ist die Erscheinung des Kreuzes ebenfalls ein Traumbild (nachher: „Constantine awakes!„).

geführte Stück Dryden's „Aureng Zebe". So plötzlich konnte man sich auch damals nicht von dem liebgewonnenen heroic play trennen.[10] Das Rehearsal, so wuchtig auch seine Wirkung war, konnte auch nicht den Geschmack auf einmal läutern, aber trotzdem ist es ganz falsch, zu behaupten,[11] Lee hätte fortgefahren in der Manier Dryden's seine Stücke zu schreiben. Es finden sich im Gegenteil bei Lee viele tiefgehende Abweichungen von Dryden und damit auch vom französchen Roman, deren Anschauungen er grossenteils durch die natürlichen ersetzt.

Sein Drama ist nicht mehr ein Spektakelstück; Kämpfe auf der Bühne sehen wir nicht mehr. Keine grossen Staatsaktionen werden mehr erledigt; während der Handlung finden keine Schlachten statt, auch nicht hinter den Coulissen; wir hören kaum mehr kriegerischen Lärm; sehr wenige Geistererscheinungen und Visionen sind zu sehen. Der Held ist nicht mehr der mit übermenschlicher Kraft und unbändigem Mut ausgerüstete Allbezwinger. Die Handlung ist nicht mehr verwickelt, wenn auch zuweilen underplots vorkommen.

---

10. Dass selbst im Jahre 1678 (der „Oedipus" gespielt 1678, cf. Ward, gedruckt 1679, cf. Hazlitt) sich der Geschmack der Menge noch nicht wesentlich verändert hatte, können wir aus dem Epilog zum „Oedipus" ersehen, wo Dryden sagt:

Their treat is what your palates relish most:
Charm! song! and show! a murder and a ghost!

11. cf. E. St. XVI, p. 228 („Lee etc., die noch längere Zeit fortfuhren in der Manier des heroischen Dramas zu schreiben"), Hettner p. 92 unten und 93; Garnett, The Age of Dryden; Chamber, Encyclopedia of Engl. Lit. und Ward (hinsichtlich der „versification").

Besonders einschneidend ist aber die Verschiedenheit der Auffassung von honour and love. Tapferkeit und heroischer Mut spielen (ausser etwa in der „Gloriana") keine Rolle mehr, und wo das Ehrgefühl als bestimmendes Motiv auftritt, wie z. B. im „Theodosius" und „Brutus" ist es nicht jenes sublime, extravagante und unwahrscheinliche des heroic play, sondern das natürliche. Ganz anders fasst aber Lee vor allem die Liebe auf, die er direkt in den Mittelpunkt seiner Stücke stellt, weshalb auch sein Drama nicht etwa ein „heroic play", sondern eher ein „play of love" genannt werden muss. Die Liebe schildert er mit den Augen und dem Herzen eines Jünglings; sie ist feurig, rasch und ungestüm. Lee versteht es, den tiefsten Schmerz und die höchste Wonne der Liebe darzustellen. Dadurch unterscheidet er sich gewaltig von Dryden und dem französischen Roman. Die Liebe ist bei ihm nichts Platonisches, sondern eine wahre Leidenschaft, die keine Grenzen kennt und sich bis zum Wahnsinn versteigt. Abgesehen von der Gloriana ist bei Lee die Liebe nie ein Werk eines blossen Augenblicks. Seine Frauengestalten sind nicht spröde, sie suchen nicht das decorum zu wahren, sondern geben sich, wie sie sind, und sprechen offen aus, wie es ihnen ums Herz ist; sie stellen nicht etwa aussergewöhnliche Anforderungen an die Helden; sie sind nicht launisch. Alle Galanterie ist bei Lee verworfen; kurz, Lee stellt sich wieder auf den Boden der Natürlichkeit. Dagegen ist die Liebe bei Dryden nichts als eine phrasenhafte, überschwengliche Anbetung; alle seine Frauengestalten lassen uns kalt; die Liebenden räsonnieren und philosophieren zu viel; Dryden hat sie nur mit dem Verstande geschaffen und nicht mit dem Herzen. Dagegen spricht aus Lee die Leidenschaftlichkeit, die innere Wärme,

und dies hat auch Dryden selbst richtig erkannt und öffentlich ausgesprochen. In seiner „Epistle to Mr. Lee, on his Alexander[12]“ sagt er (Vers 1 & 2 und 33—46):

The Blast of common Censure cou'd I fear;
Before your Play my Name shou'd not appear; . . .
Such Praise is yours, while you the Passions move,
That 'tis no longer feign'd; 'tis real Love,
Where Nature triumphs over wretched Art;
We only warm the Head, but you the Heart, etc.

Es gibt also Dryden selbst zu, dass die Liebe bei Lee natürlicher aufgefasst ist. Sie ist ein loderndes Feuer, und wird sie nicht erwidert, so tritt die Eifersucht, der Hass an ihre Stelle und zwar in der leidenschaftlichsten Gestalt, während bei Dryden sehr oft der Held in ähnlichen Fällen selbst dem Rivalen den Zutritt zu der Geliebten verschafft und die Liebesbotschaft überbringt.[13]

Da Lee aber die Liebe so warm gefühlt hat, so sind ihm auch seine Frauengestalten am besten gelungen; meist sind sie tief ergreifend, keine blutlosen Schemen, wie so oft bei Dryden. Darum war auch Lee der Lieblingsdramatiker der Damen in der Restaurationszeit.

Lee hat sich also keineswegs von Dryden ins Schlepptau nehmen lassen; er hat sich seinen eigenen Weg suchen wollen; er glaubte nicht an alles, was Dryden sagte und tat. Auch den blank verse hat er vor Dryden wieder in die Tragödie eingeführt.[14] Mosen[15]

12. Abgedruckt auch in Lee's Works 1734, unmittelbar vor dem „Alexander“.

13. So z. B. in „Tyrannic Love“ und „Aureng Zebe“.

14. E. St. II, 423. — Zwar beweist dies nicht gerade viel; denn Dryden hat im Prolog zum „Aureng Zebe“ (1675) seiner „loved Mistress“, dem Reim Valet gesagt, so dass

und andere Literarhistoriker haben Unrecht zu behaupten, Lee habe so grosses Gewicht auf Dryden's Meinung gelegt; ja, Mosen beschuldigt sogar Dryden, Lee durch seine Epistle in seinem Streben ermuntert zu haben, anstatt ihn von seinem phantastischen Wesen abzubringen. Das Lob Dryden's veranlasste Lee keinesfalls, sein Talent zu überschätzen und seine Fehler zu übersehen; im Gegenteil, drei Jahre später erklärt Lee offen heraus (in der Dedikation zum „Theodosius"), er gestehe selbst "to abound in ungoverned fancy", ja es stehe viel schlimmer mit seinen Fehlern, als die Leute glauben; er wisse wohl, dass ihm öfters „der Gaul durchgehe".

Lee sucht sich allerdings in gewissen Zügen vom heroic play und vom Roman freizumachen, aber er hängt doch immerhin noch vom französischen Roman ab. Die Tendenz hat er zwar, sich loszumachen, stofflich, wie in den Motiven. Deshalb benützt er die Romane, wenn er nach einem Stoffe für ein neues Drama sucht; aber er begnügt sich nicht damit, er forscht in der Geschichte und sucht seine Stücke auf diese zu gründen, ganz im Gegensatz zu Dryden.

Der französische Roman ist ja bekanntlich ein Zwitterding, eine Vermischung von antiken Anschauungen und Verhältnissen mit modernem Fühlen und Denken. Gomberville, La Calprenède und Mlle. de Scudéry wollen auch teilweise unter der Maske des Altertums und der antiken Helden doch nur die Gesellschaft am französischen Hofe und die Subtilitäten ihrer Liebeshändel

---

man auch annehmen könnte, Lee habe sich dadurch bewegen lassen, den blank verse für den „Alexander" (1676) zu verwenden.

15. E. St. II, 418.

schildern.[16] Dem gegenüber hat Lee die Absicht gehabt, die antiken Helden so darzustellen, wie sie in Wirklichkeit waren.[17] Was dann die Geschichte an dichterischer Ausschmückung zuliess, entlehnte er aus dem französischen Roman. Auch seine eigenen Zutaten widersprechen nicht dem geschichtlichen Milieu,[18] wenn auch ein romantischer Zug durch seine Stücke geht. Besonders hat sich Lee für das Altertum begeistert, dem er verschiedene Geschichten entlehnte. Seine Hochschätzung der Römer sieht man vor allem an seinem Brutus und an dem Marcian des „Theodosius". Anfangs liess Lee der Phantasie freieren Spielraum, bis er schliesslich ganze Geschichten mit mehr oder weniger Erfolg und Geschick dramatisierte: im „Massacre of Paris", der „Princess of Cleve", dem „Theodosius" und dem „Brutus".

Durch jenes Zurückgehen auf die Geschichte gewinnen aber seine Charaktere an Wahrscheinlichkeit; er sucht das Kolorit richtig wiederzugeben. Auf jeden Fall vermeidet er den grossen Fehler Dryden's, der einem Mexikaner die gleichen Anschauungen unterschob, wie einem Inder und einem Römer. Anachronismen sind bei Lee selten; man findet höchstens noch die Begriffe Heaven und Hell auf das Altertum angewandt, und einige wenige andere.

Was nun den heroisch-galanten Roman anlangt, so hat Lee ihm vor allem folgende 2 Motive entlehnt:

1. Die Liebe steht im Mittelpunkt des Interesses,

---

16. cf. Victor Cousin, vol. I, p. 4 ff.

17. S. auch seine Dedikation zum „Brutus", aus der hervorgeht, wie genau er es mit der historischen Treue genommen haben will.

18. Von „Gloriana" ist immer abzusehen.

und zwar handelt es sich immer um ein Liebesverhältnis, auf das äussere Umstände oder eine 3. Person störend einwirken. Dadurch bekommen Lee's Stücke etwas Einförmiges; fast immer ist diese 3. Person, die sich zwischen die beiden Liebenden drängt, ein absoluter Machthaber,[19] der als Rivale auftritt und meist infolge gewaltsamer Mittel das Glück der beiden vernichtet. In der „Gloriana" ist der Rivale zugleich der Todfeind des Helden, im „C. Borgia" sein Bruder, im „Theodosius" sein Freund, im „Mithridates" und „Constantine" sein Vater.

2. Nach dem galanten Liebeskodex der Romane muss der eine Teil sterben, wenn der andere stirbt. Auch bei Lee ist der Tod des einen Liebenden mit dem Tod des anderen Teiles folgerichtig gegeben. Aber dieser Zug ist aus dem Galanten ins Menschliche übertragen, wie sich dies schon in der „Gloriana" in den Worten der Titel-Heldin an Caesario zeigt:

Why shou'd I wake, when thou art gone to rest? . . .
What will Life signify, when thou art gone?[20]

Wie ganz anders drückt sich dagegen z. B. Statira in Pradon's gleichnamigem Stück[21] aus (das ebenfalls viele Züge vom Romane entlehnt hat):

„Quand on perd ce qu' on aime, il faut cesser de vivre!"

Ausserdem hat Lee verschiedene Motive von dem französischen Romane für sein Drama „Gloriana", einzelne Züge auch noch für den „Alexander" herübergenommen; ferner hat er die Handlung von 5 seiner Dramen, von „Gloriana", „Alexander", „Theodosius",

19. Nur im „Alexander" ist es eine Frau.
20. Act IV, p. 173.
21. Aufgeführt 1679.

„Brutus“ und der „Princess of Cleve“ auf die Romane gegründet. Welchen von diesen Lee für jedes betr. Stück benützte, hat schon ein Zeitgenosse Lee's, Langbaine,[22] in seinem Account of the English Dramatick Poets etc.[23] zum Teil angegeben.

22. Dieser belesene Mann hatte die Absicht, die Quellen aller bis dahin erschienenen englischen Dramen ausfindig zu machen. In der Vorrede zu seinem Buche macht er sich anheischig, das Plagiatorentum der modernen Dichter, besonders Dryden's, darzutun, um dadurch (so behauptet er), die Grösse Shakspere's in das richtige Licht zu rücken; aber es ist aus dieser Vorrede leicht ersichtlich, dass es ihm darum nicht zu thun war, dass vielmehr der Hass gegen Dryden und andere seiner Zeitgenossen ihn veranlasste, jenes Buch zu schreiben. Langbaine ist deshalb nicht unparteiisch und da er aus blinder Leidenschaft vorgeht, und nicht als uninteressierter Forscher seine Untersuchungen macht, nirgends zuverlässig. Langbaine führt so viele Quellen an, als er nur immer auftreiben kann, ohne genau zu prüfen. Ein Beispiel hierfür bieten seine Angaben über die Quellen des „Brutus“ von Lee (s. später p. 70). Zwar sagt er meistens nicht direkt, dies oder jenes ist die Quelle, sondern: this play is founded on history (oder romance); see etc., jedoch all dies heisst in ehrliches Deutsch übersetzt: Das Stück ist kein eigenes Produkt des Dichters, dieser ist vielmehr ein Plagiator; davon könnt ihr euch überzeugen, wenn ihr vergleicht jene Geschichtsschreiber oder jenen Roman. Ein Zeichen, wie oberflächlich Langbaine meistens liest, ist z. B. auch seine Angabe über die „Princess of Cleve“, wobei er unter anderem sagt: The Author narrates his Patron (epist. ded.), "that the Duke of Guise has wrested two Scenes from the Original". But which they are, J have not Time to enquire. Langbaine hat sicherlich nachgesehen, aber er konnte nichts finden; denn er hatte jene Dedication nicht aufmerksam gelesen, sonst hätte er merken müssen, dass unter dem „Original“ nicht die „Princess of Cleve“, sondern das „Massacre

Ich gehe nun zu einer näheren Untersuchung der obengenannten 5 Dramen Lee's über.

---

of Paris" gemeint ist, aus dem auch in der Tat 2 Scenen in den „Duke of Guise" übergingen. Ein weiteres Beispiel, wie wenig genau L. oft ist, und wie er sich manchmal aufs Raten verlegt, ist seine Angabe über Shakspere's J. Caesar; die geschichtliche Grundlage für dieses Stück will er nämlich auch bei Livius (!) gefunden haben. Die Angaben Langbaine's hat Baker in seine „Biographia Dramatica" wortwörtlich herübergenommen; auch sind sie in Halliwell-Phillipp's Dictionary und dann in Carew Hazlitt's Manual for the Collector and Amateur of Old English Plays übergegangen; es ist also auch dem letztgenannten Buche nicht überall zu trauen, besonders, wenn es sich um Stücke handelt, die hinsichtlich ihrer Quellen noch nicht gründlich untersucht worden sind

23. Körting gibt in seiner engl. Literaturgeschichte, p. 280, na, der Verfasser dieses Buches sei unbekannt. Jedoch steht der Name Langbaine's auf dem Titelblatt.

I. Gloriana or the Court of Augustus.

Langbaine gibt an: "The Plot I take to be rather founded on Romance than History, as the Reader will find by comparing the Play with the Romance of Cleopatra, in the several Stories of Caesario, Marcellus and Julia, part I, book 3; part V, book 3. Ovid, Cypassis and Julia part VII, book 3."

Eine nähere Untersuchung ergibt, dass Lee nicht etwa eine Geschichte des Romans zu grunde gelegt hat, vielmehr ist die Handlung frei erfunden; jedoch ist klar ersichtlich, dass diese erfundene Geschichte aus der Lektüre des Romans „Cleopâtre"[1] von La Calprenède hervorgegangen ist, von dem Lee verschiedene Personen und vor allem die Vorgeschichte entlehnte; ferner hat Lee die Historiker Sueton, Tacitus und Vellejus Paterculus benützt, vielleicht auch Plutarch und Dio Cassius.

Von den französischen Romanen im allgemeinen hat aber Lee eine Menge von Motiven entlehnt, die sich zwar teilweise schon im heroic play Dryden's finden. An das heroic play klingt überhaupt dieses Stück noch sehr an, besonders durch die Gestalt Caesario's.[2]

---

1. Paris 1647—63, übers. ins engl. von Rob. Loveday u. a. 1652—58, folio 1674.

2. Caesario ist in seiner Selbsteingenommenheit und Rachgier dem Almansor sehr ähnlich.

Dass diese Anlehnung an die Romane und das heroic play bei Lee unvermerkt und unbeabsichtigt geschah, ist selbstverständlich. — Mit dem heroic play hat das Stück auch die widerliche Sinnlichkeit gemein.

Vorgeschichte: Caesario ist der Sohn des Caesar und der Cleopatra; nach dem Tode des Caesar wurde aber nicht er dessen Nachfolger auf dem Trone, sondern gemäss dem Testamente des Caesar dessen Adoptivsohn Octavianus Augustus. Nach der Heirat des Antonius und der Cleopatra liess Antonius öffentlich verkündigen, dass Caesario der rechtmässige Sohn des Caesar sei, und ernannte ihn zum „König der Könige", zum grossen Aerger des Augustus. Letzterer sandte auch nach der Besiegung und dem Tode der Cleopatra und des Antonius Leute aus, um Caesario zu töten. Dieser entging mit knapper Not den Händen seiner Feinde, jedoch verbreitete sich allenthalben das Gerücht von seinem Tode.[3] Erst nach vielen Jahren erfährt Augustus, dass Caesario noch am Leben sei, weshalb er seiner habhaft zu werden sucht, da er durch ihn seine Herrschaft gefährdet erachtet.[4]

Diese Vorfabel hat Lee sicherlich der Cleopâtre entnommen, da sich einige Züge davon bei den Historikern nicht finden.

Akt I. Ovid, Mecaenas (sic!) und Agrippa preisen die Herrlichkeit des Augustus, seine Siege und Eroberungen; dieser ist jedoch tief traurig. Die Freunde dringen in ihn, den Grund seiner Betrübnis anzugeben, und sie erfahren schliesslich, dass das ausgelassene, tolle Treiben seiner Tochter Julia ihm die grösste Sorge

---

3. Cleopâtre, part I, liv. III, p. 208—256.
4. Cleopâtre XII, 1.

bereitet.[5] Diese erscheint selbst vor dem Kaiser und bekrittelt alles; nichts ist ihr gut genug; mehr Glanz und Luxus will sie um sich sehen, etwas, was ihrer würdig sei; denn sie wolle sich mit Juno messen und sei dieser ebenbürtig.[6] Augustus ist ergrimmt ob solcher Reden und zückt das Schwert gegen sie: zur Hölle wolle er die Gottvergessene senden, wo „in eternal tortures she shall roll".[7] Die Freunde halten den Zornigen mit Mühe zurück; aber die stolze Julia verlangt nicht Verzeihung: er könne ihren Körper zwar vernichten, aber nicht ihre Seele. Augustus erklärt voll Schmerz, er wünsche lieber noch einmal die früheren gefahrvollen Kriege durchzumachen, als jetzt diese „homebred jars" ertragen zu müssen. Lieber den Tod, als die Unehre wolle er erdulden.[8] Mit einer Drohung weist er sie von sich. Sie geht, und um den Kaiser von diesem Gegenstand abzulenken, berichten die Freunde ihm von den

---

5. a) Tacitus, ann. III, 24: Ut valida divo Augusto in rem publicam fortuna, ita domi improspera fuit ob impudicitatem filiae.

b) Vellejus Paterculus II, c. 100,2: foeda dictu memoriaque horrenda in ipsius domo tempestas erupit, quippe filia eius Julia, per omnia tanti parentis ac viri immemor, nihil, quod facere aut pati turpiter posset femina luxuria libidineve infectum reliquit magnitudinemque fortunae suae peccandi licentia metiebatur, quidquid liberet, pro licito vindicans

c) Sueton. Aug. 65: Aliquanto autem patientius mortem quam dedecora suorum tulit . . . . .; de filia notum senatui fecit, abstinuitque congressu hominum diu prae pudore, etiam de necanda deliberavit.

6. Auch im Roman nennt sich Julia einige Male déesse.

7. Die Schilderung der Hölle ist ähnlich der bei Milton, Paradise Lost, b. I u. II, bes. b. 2, v. 597—603.

8. cf. 1. c.

Siegen des Marcellus und Plangus[9] in Spanien.[10] Augustus ist aber nicht erfreut darüber, denn er hat in Erfahrung gebracht, dass Caesario noch am Leben ist; er setzt eine hohe Summe auf dessen Kopf aus; Mecaenas aber wagt es für Caesario Fürbitte einzulegen und Agrippa rät dem Kaiser, von Gloriana, des Pompeius Tochter, die er „keeps in private", abzulassen.[11] Da fährt dieser aber auf in hellem Zorn, und nur durch die unterwürfigen Worte der beiden wird sein Ingrimm wieder besänftigt.

Akt II. Caesario erfährt, dass er von Augustus proscribiert worden sei. Daraufhin erklärt er wütend, einer von beiden müsse sterben, er oder Augustus; doch sicherlich koste es dem Augustus das Leben; denn was ihn anbetreffe, so könne ihm nichts widerstehen;[12] schon in seinen Knabenjahren habe er ja Proben von grosser Tatkraft gegeben[13] und sogar einen Löwen er-

---

9. Unter dem Namen Plangus verbirgt sich Caesario, um vor der Rache des Aug. sicher zu sein. Dies ist ebenfalls ein Zug des her.-gal. Romans. — Plangus ist eine historische Persönlichkeit, war aber nie Feldherr in Spanien. Den Namen Pl. kann Lee bei Plutarch, Caes. 38 gefunden haben, oder auch bei Dio Cassius l. 50, c. 3, wo in demselben Satze beide Namen *Καισαρίων* und *Πλάγκος* vorkommen.

10. Im Roman erringt Coriolan (aber nicht Marcellus) grosse Siege in Spanien.

11. Auch in „Tyrannic Love" tritt ein verliebter alter römischer Kaiser (Maximian) auf; ebenso macht der alte Kaiser im „Aureng Zebe" einer jungen Schönheit den Hof.

12. Die Prahlereien der Helden sind ein Charakteristikum des heroic play, an das, wie erwähnt, die „Gloriana" noch immerhin anklingt.

13. Die „force prodigieuse" des Caesario hebt auch der Roman hervor (I, 3, p. 227).

legt; so werde er auch den Augustus kopfüber vom Trone stürzen. Doch als Marcellus kommt und Caesario sich vergegenwärtigt, dass dieser sein bester Freund und zugleich der Adoptivsohn des Kaisers sei, da sind alle seine Rachegedanken plötzlich verflogen.[14] Narcissa, die Schwester des Marcellus, die eben an den Hof kommt, verliebt sich sofort in Caesario[15] und dieser erwidert ihre Liebe. — Tiberius tritt auf und teilt dem Marcellus mit, dass seine Gattin Julia sich während seiner Abwesenheit in ein ehebrecherisches Verhältnis mit Ovid eingelassen habe:[16]

---

14. Ein Romanmotiv: Die Rücksichtnahme auf den Freund bestimmt den Helden von einem festgefassten Entschlusse abzustehen. So überwindet z. B. auch Marcellus seine Neigung zu Cleopâtre aus Freundschaft zu Coriolan (Cleopâtre II, 1).

15. In den Romanen ist immer Sehen und sich Verlieben eins.

16. Dieses underplot (der Ehezwist zwischen Marcellus und Julia) basiert teilweise auf dem Roman, der erzählt, dass Julia, die Tochter des Kaisers, auf dessen Befehl sich mit Marcellus verlobt hatte, dass sie aber in ihrer Liebe zu diesem sehr unbeständig war und sich zum grossen Aerger des Marcellus von verschiedenen anderen den Hof machen liess, darunter auch von Ovid. Diese Erzählung hat Lee in Uebereinstimmung mit den Angaben der Historiker gebracht: Vel. II, 100,3; Tac. ann. I, 53; III, 24; IV, 44 erzählen von dem ehebrecherischen Treiben der Julia. Sueton, Aug. 63 und 65 berichtet ausserdem, dass Augustus die Julia verbannt und die Männer, mit denen sie Ehebruch getrieben hatte, teils mit dem Tode, teils mit Verbannung bestrafte. Da nun die Verbannung der Julia und des Ovid in dasselbe Jahr fiel, so schloss man früher daraus, dass auch Ovid zu den Buhlen der Julia gehörte, zumal da man wusste (Macrob., *2*. sat. 5,1 ff.), dass Julia geistreich und gebildet war, so dass

"She said, ah, wou'd Marcellus were in Heav'n,
And wou'd Corinna[17] were to Ovid giv'n;
For Wit to me is more than Empire's Charms."

Kaum gesagt, da kommen auch schon Julia und Ovid, in eifrigem Gespräch miteinander, herein. Als Marcellus sie sieht, stürzt er mit gezücktem Schwerte auf Ovid; Tiberius sucht ihn zurückzuhalten. Auf den entstandenen Lärm hin kommt Caesario herbei und gleich darauf Augustus mit seinem Gefolge. Dieser befiehlt seiner Leibwache, alle zu entwaffnen, aber Caesario weigert sich sein Schwert hinzugeben.[18] Augustus ist darüber ergrimmt; Marcellus aber weist auf die Siege und die Verdienste des Plangus (= Caesario s. 9) hin. Er erlangt schliesslich von dem Kaiser, dass Plangus-Caesario nur gefangen abgeführt werde, doch das Leben vorerst behalten dürfe. Ovid wird vom Hofe verbannt.[19]

Akt III. Caesario hat jetzt seinen Entschluss wieder geändert; er will sich nunmehr doch an Augustus rächen. Er hat vor, mitten durch die Leibwache hin-

---

sie sich immerhin von Ovid angezogen fühlen konnte. Darauf beziehen sich auch die Worte: "Wit to me is more etc."

17. Im Roman erklärt Agrippa dem Ovid, dass man allgemein der Ansicht sei, er habe in seinen Gedichten (Amorum 2, 6, 48 oder 2, 8, 6 etc.) unter Corinne die Julie besungen, was aber dann Ovid in Abrede stellt (cf. auch Amor. 2, 17. 29 und Art. am. 5, 5, 38). Cleopâtre VII, 3 p. 297.

18. Im Roman weigert sich Coriolan (nicht Caesario) sein Schwert herzugeben, als die Wachen auf Befehl des Kaisers auf ihn eindringen. Augustus befiehlt voll Zorn, ihn zu töten . . . Marcellus bittet für Coriolan, dieser wird deshalb vorläufig nur ins Gefängnis gebracht. Cleop. 12, 1.

19. Ovids Verbannung wird im Romane nicht erwähnt,

durch auf den Kaiser einzudringen, ohne Furcht vor der Menge der Soldaten.[20] Seine Freunde, besonders Leander,[21] raten ihm ab,[22] und da sie keinen Erfolg dabei haben, suchen sie wenigstens ihm einen mindergefährlichen Weg zur Ausführung seines Planes zu zeigen. Sie teilen ihm mit, dass Augustus in eine schöne Dame verliebt sei, zu deren „bower" er zuweilen komme; der Zugang sei mit Wachen besetzt; doch wäre es leicht möglich, diese zu überwältigen und sich so Zutritt zu verschaffen. Caesario geht auf diesen Plan ein.

sc. II. Augustus[23] kommt zum „bower" der Gloriana[24] und sucht zunächst mit Schmeicheleien und Versprechungen ihre Liebe zu gewinnen, dann aber geht er zu Drohungen über;[25] sie aber weist ihn zurück,

---

20. Romanmotiv: Der Held fürchtet sich vor keiner Gefahr und Uebermacht, und er stürmt mitten in die Feinde ein; so dringt z. B. Arsace allein in das feindliche Lager, um sich an Oroondate zu rächen. (Cassandre III, 6).

21. Leander kommt auch im Roman als Freund des Césarion vor.

22. Romanmotiv: Die Helden werden von ihren „confidents" begleitet; die letzteren greifen immer im rechten Augenblick ein um die Helden vor unüberlegten Taten zurückzuhalten.

23. Den starksinnlichen Zug im Charakter des Aug. hat Lee wohl dem Sueton (Aug. 69 und bes. 71) entnommen, wo es heisst: circa libidines (Caesar) haesit, postea quoque, ut ferunt, ad vitiandas virgines promtior, qui sibi undique . . conquirerentur.

24. Der Name ist natürlich aus Spenser's Fairy Queen.

25. Romanmotiv: Der verschmähte Liebhaber bemächtigt sich der Geliebten und sucht sie durch Schmeicheleien und schliesslich auch durch Drohungen seinen Wünschen ge-

ja sie wirft ihm offen seine Freveltaten vor und sucht ihn durch den Namen Pompey einzuschüchtern; vor dem Tode fürchtet sie sich nicht, den sie ja infolge ihrer offenen Sprache zu erwarten hat.[26] Augustus gerät schliesslich in Wut, und da sie seine Liebe nicht erwidert, droht er ihr, sie zu entehren und zwar schon in dieser Nacht. So geht Augustus ab und einige Augenblicke später dringt Caesario in den „bower" ein. Er ist von der Schönheit der Gloriana geblendet und verliebt sich sofort in sie.[27] Auch sie fühlt sich zu ihm hingezogen und fordert ihn auf, sie aus der Gewalt des Kaisers zu befreien. Daraufhin entführt er sie aus dem bower.

Akt IV. Marcellus macht der Julia die bittersten Vorwürfe wegen ihres lasterhaften Lebens. In seinem Zorn zieht er das Schwert gegen sie; doch bringt er es nicht über sich, sie zu töten. Da kommen Caesario und Gloriana herzu; Marcellus verspricht beide in seinem Hause vor der Rache des Augustus zu verbergen. Narcissa eilt herbei mit der Nachricht, der Kaiser sei dem Caes. dicht auf den Versen,[28] es sei keine Aussicht zu entrinnen vorhanden; doch Caesario ist ohne Furcht, er will gerne für Gloriana sterben. Aber diese erklärt, ein Leben ohne ihn sei ihr nichts mehr wert.

---

neigt zu machen. Ein tapferer Ritter befreit hierauf die Dame aus ihrer misslichen Lage; cf. z. B.: Cleopâtre VI, 4 p. 375 ff.: (Antigenes — Arsinoe — Britomare) ebenso Cass. IV, 6 (Bérénice—Lysimachus—Arsacome), Cleop. III, 1 (Corn. Gallus-Candace).

26. Ebenso Cleop. VI, 4 p. 375 ff.

27. Siehe S. 30, Anm. 15.

28. Das Motiv, dass 2 Liebende, die sich kaum gefunden haben, plötzlich überrascht und getrennt werden, findet sich sehr oft in den Romanen.

Da tritt schon Augustus mit seinen Begleitern ein. Er ist von dem Blick und dem „fiery Air“[29] des Caesario betroffen. Dieser gibt sich ihm zu erkennen und erklärt, der rechtmässige Erbe des grossen Caesar zu sein. Augustus sucht seinem Gegner seine eigene Rechte auf den Tron zu beweisen. Von Caesario immer mehr gereizt, befiehlt er seiner Leibwache, diesen zu ergreifen. Marcellus aber schützt seinen Freund mit dem Schwerte, worüber der Kaiser so in Zorn gerät, dass er befiehlt Marcellus zu entwaffnen und Caesario zu töten. Nun werfen sich ihm Julia und Narcissa zu Füssen und suchen ihn umzustimmen; aber der Ingrimm des Augustus wächst nur umsomehr. Da nimmt Gloriana den Schleier ab, tritt vor und erklärt, sie könne nicht dulden, dass Caesario, der sie befreit habe, jetzt für sie sterben solle. Um dieses zu verhindern, sei sie bereit “to yield to wear her former chain”.[30] Augustus ist darüber erstaunt und entzückt; er höhnt den niedergeschmetterten

---

29. Wie es dem Helden des heroic play eigen ist.

30. Eine ähnliche Situation findet sich im Roman (Cleop. XII, 2 u. 3): Césarion und Coriolan werden von Augustus ins Gefängnis geworfen. Marcellus, Julia und Octavia bitten für die beiden, aber vergebens. Der Kaiser erklärt schliesslich, er wolle den Coriolan am Leben lassen, falls dessen Geliebte (Cleop.) den Tibère heiraten würde. — Uebrigens finden sich solche Situationen öfters in den Romanen z. B. Clélie II, 1 p. 58 ff. (um ihrem Geliebten Brutus das Leben zu retten, fügt sich Lucretia in den verhassten Zwang, den Collatinus zu heiraten). Jedoch ist es am wahrscheinlichsten, dass Lee hier Dryden's Almansor and Almahide nachahmt. (Almansor wird vom Könige gefangen genommen und zum Tode verurteilt, erhält aber Schonung des Lebens, als Almahide, seine Geliebte, verspricht, die Gattin des Königs zu werden.)

Caesario und befiehlt den Wachen, diesen in Gewahrsam zu bringen. Nachdem sich Augustus entfernt hat, schwören sich Gloriana und Caesario Liebe und Treue.

Akt V. Narcissa bittet den Augustus, das Leben des Caesario zu schonen. Als der Kaiser Gloriana herankommen sieht, gewährt er die Bitte, um Narcissa los zu werden. Diese entfernt sich dann auch, belauscht aber die Unterredung des Augustus und der Gloriana, aus der sie ersieht, dass sie durch Gloriana aus dem Herzen des Caesario, der gegen sie kühler geworden war, verdrängt worden sei; Gloriana bittet nämlich ebenfalls bei Augustus für Caesario; jener verspricht ihr auch, diesen am Leben zu lassen, worauf sie selbst erklärt, nunmehr seinen (des Augustus) Wünschen zu willfahren. Die ganze Welt bietet ihr nun Augustus an, die Herrschaft über das Römerreich.[31] Da tritt Narcissa vor und schleudert dem Kaiser die heftigsten Vorwürfe ins Gesicht, weil er sich so sehr erniedrige; er verdiene, wegen seines unmännlichen Verhaltens vom Trone gestürzt zu werden. Der erzürnte Augustus droht ihr, sie zur Vestalin zu machen; Gloriana will nun ein gutes Wort für Narcissa einlegen, doch diese weist ihre Fürbitte zurück und beschuldigt sie, Caesario von ihr abwendig gemacht zu haben. Als sie sich entfernt hat, ist der Kaiser doch innerlich betroffen, er will dem Vergnügen nicht seine Ehre opfern[32] und er ist infolge des veränderten Benehmens der Gloriana von einer düsteren Ahnung befallen; aber einige Schmeichelworte der Gloriana bringen ihn von seinen Skrupeln sofort wieder ab.

---

31. Ein Motiv der Romane und des heroic play.

32. Ein schwacher Anklang an das play „of honour and love".

sc. II. Caesario erhält von Narcissa die bittersten Vorwürfe über seine Untreue; er sucht auszuweichen und fragt schliesslich nach Gloriana's Schicksal. Er erfährt von deren Vorhaben, die Wünsche des Kaisers noch in dieser Nacht zu befriedigen. Narcissa stirbt vor Gram über die Untreue ihres Geliebten,[33] der zu spät erkennt, was er an ihr verloren. Marcellus überrascht diesen, wie er die tote Narcissa in seinen Armen hält und erfährt aus Caesario's eigenem Mund, dass dieser selbst den Tod Narcissa's verschuldet hat. Da will Marcellus das Schwert gegen ihn zücken, doch er bringt es nicht über sich, Caesario zu töten. Schliesslich rät er ihm, schleunigst vor der Rache des Augustus zu fliehen. Caesario aber entgegnet, sein Leben sei doch unnütz; er habe nur noch den einen Wunsch, Marcellus möge ihn dahin bringen, "where he may to Gloriana's Guilt appear," was Marcellus auch verspricht.

Sc. III führt uns in „the Emperor's Bed-Chamber". Gloriana gibt in einem Monolog ihren Entschluss, den Kaiser zu töten,[34] zu erkennen; es werde dann, so folgert sie, Marcellus den Tron besteigen und dem Caesario Sicherheit gewähren. Da tritt plötzlich Caesario selbst ein. Er beschuldigt Gloriana der Untreue gegen ihn; als sie ihren Entschluss, den Kaiser zu ermorden, ihm kund gibt, erblickt er nur Ausflüchte in ihren Worten; er will sie verlassen und im Kampfe mit barbarischen Völkern die „Chains of Love" vergessen.[35] Als nun

---

33. Romanmotiv: Infolge der Untreue des einen Teiles tötet sich der andere oder wird vom Schlag gerührt.

34. Aehnliches Motiv im Pharamond III, 2: Heraclian setzt sich in den Besitz der Bellamira und will ihre Gunst erzwingen. Sie aber ersticht ihn, um ihre Ehre zu retten.

35. So, wie Varanez, nachdem sich seine Geliebte

Gloriana sieht, dass Caesario ihren Worten nicht mehr glaubt, stösst sie sich ihren Dolch in die Brust und stirbt in den Armen des Reuigen. Augustus erscheint und ist entsetzt, seinen Rivalen bewaffnet hier anzutreffen; er ruft die Wachen herbei, aber Caesario zeigt ihm seine tote „mistress" und fordert ihn auf, ihn selbst zu töten. Er verlangt nur, seine Asche möge in Gloriana's Grab eingeschlossen werden. Dies gewährt ihm (sonderbarerweise) Augustus, befiehlt aber seinen Soldaten, Caesario zu ergreifen, deren Ueberzahl dieser nach längerer Gegenwehr erliegt. Da tritt Tiberius ein und teilt mit, dass Narcissa tot sei und dass der jähe Schmerz hierüber auch deren Bruder Marcellus hinweggerafft habe. Augustus wünscht sich jetzt selbst den Tod. Er erklärt, er wolle die Herrschaft nunmehr an Tiberius abtreten. Zum Schlusse beklagt er sein Schicksal, das zwar seine Kriege mit Erfolg gekrönt, ihn aber dafür mit häuslichem Unheil überhäuft habe.[36]

Was die Charaktere des Stückes anlangt, so ist zunächst Caesario, wie schon erwähnt, ein zweiter Almansor. Augustus ist im I. Akt immerhin noch eine sehr achtenswerte Person, aber in den späteren Aufzügen ist er durch seine Sinnlichkeit, zumal bei seinem hohen Alter, widerlich. Dass bei dieser Auffassung des Augustus Lee sich wohl auf eine Stelle des Sueton gestützt hat, ist bereits angeführt worden. Durch diese einseitige Zeichnung musste Augustus zur Karrikatur

---

Athenaïs gegen ihn (für Theodosius) entschieden hatte, in fremde Lande zog, um im Getümmel der Schlachten seinen Liebesschmerz zu vergessen. (Pharamond III, 4.)

36. S. 1, a.

werden, wie dies auch bei Dryden's Maximian in „Tyrannic Love" der Fall ist. In dem (frei erfundenen) Charakter der Gloriana zeigt Lee bereits sein Geschick in der Darstellung von Frauengestalten, noch mehr aber in dem der Narcissa, die die einzige ansprechende Person des Stückes ist.

II. Alexander or The Rival Queens (1677).

Langbaine gibt als Quellen an: Arrian, Curtius, Plutarch, Justin. lib. 11, 12, Diodorus Siculus lib. 17 und 18, Josephus lib. 11, c. 8. Ward p. 409 und Sidney Lee (D.N.B.) vermuten, dass das Stück teilweise auf dem französischen Roman „Cassandre" beruhe.

Eine Untersuchung des Stückes[1] ergibt Folgendes:

Auch hier ist der französische Roman die Veranlassung zu dem Stücke gewesen. Der Romanstoff wird

---

1. Die nachfolgende Untersuchung wurde bereits vor dem Erscheinen von Denker's Dissertation verfertigt. Denker's Abhandlung zeichnet sich aus durch ihre bis auf die geringsten Details genaue Darlegung des Abhängigkeitsverhältnisses des „Alexander" von seinen Quellen. So exakt und fleissig jedoch die Arbeit ist, so ist sie doch nicht einwandfrei, nämlich hinsichtlich der äusseren Form. Szene für Szene verfolgt Denker die Aehnlichkeiten und Unähnlichkeiten, die zwischen dem Drama und seinen Quellen bestehen. Dass eine derartige Darstellung ermüden muss, ist klar. Die Abhandlung ist deshalb monoton und legt das Interesse des Lesers lahm, bevor dieser nur ein Drittel der Arbeit durchgesehen hat. Denker's Abhandlung muss aber dabei noch mehreremale genau durchgelesen werden, bis man einen richtigen Ueberblick über das Ganze bekommt. Ich glaube deshalb, dass meine Arbeit keineswegs durch die Dissertation Denker's überflüssig gemacht worden ist, da sie einerseits durch die Kürze, andererseits durch die Trennung von Haupt- und Nebenhandlung den Ueberblick erleichtert.

aber durch die geschichtlichen Tatsachen berichtigt und ergänzt. Während Lee in der „Gloriana" seine Handlung auf nur wenige Angaben des Romans und der Historiker aufbaut, schliesst er sich hier schon viel mehr an seine Quellen an. Frei erfunden ist die Hauptfabel (Alexander von Roxane für eine Nacht wieder gefesselt, kehrt reuig zu Statira zurück, die ihn zunächst zurückstösst und ihm schliesslich doch verzeiht.) Lee hat benützt den Roman „Cassandre"[2] von La Calprenède; ferner Quintus Curtius, Plutarch und Arrian; Diodorus Siculus und Josephus haben keine besonderen Züge abgegeben. Lee hat jedenfalls die Historiker selbst benützt; nur ein einziges umfassendes zeitgenössisches Geschichtswerk über Alexander und seine Zeit konnte ich ausfindig machen, nämlich Raleigh, History of the World,[3] das jedoch zu kurz gefasst war, um Lee als Grundlage dienen zu können.

Vorgeschichte: Alexander hat sich mit Roxana verheiratet, dann aber seine Liebe der schönen Tochter des Darius, Statira, zugewendet, auch diese geheiratet und ihr geschworen "never to bed Roxana more". Doch die hinterlistige Roxana verstand es, ihn wieder in ihre Netze zu ziehen, und Alexander vergass, was er der Statira versprochen. Doch schon am andern Morgen bereute er, was er getan, und kehrte eiligst nach Babylon zurück.

In diese Stadt verlegt Lee die Handlung seines Stückes, welche der Zeit nach einige Stunden vor der Ankunft des Königs beginnt.

Der Inhalt der Haupthandlung ist folgender:

---

2. Ins engl. übersetzt von Sir Charles Cotterell. London 1652.

3. 1614, neu aufgelegt: 1666 u. 1677.

Akt I. In Babylon bildet sich gegen Alexander eine Verschwörung. Das masslose Benehmen des Königs, seine Hinneigung zu persischen Sitten, sowie die Hinrichtung des Philotas, Parmenio und Callisthenes haben ihm viele Herzen entfremdet, desgleichen sein Verlangen, als Sohn des Juppiter Ammon verehrt zu werden. An der Spitze der Verschwörung steht Cassander, der von Alexander übel behandelt worden war und ausserdem eine heftige Leidenschaft zu Roxana gefasst hatte, wobei er die Ermordung des Königs für das beste Mittel hielt, um diese zu gewinnen. Seinen Mitverschworenen Philipp und Thessalus teilt er mit, dass sein Vater Antipater ihn auch zu rascher Tat dränge, nachdem Alexander jenem die Statthalterschaft über Macedonien genommen. Auch ein 4. Missgünstiger, Polyperchon, wird für die Verschwörung gewonnen, und es wird dann über die Ausführung der Tat beratschlagt. Der Geist des Königs Philippus erscheint, aber sein Drohen vermag die Verschworenen nicht von ihrem Entschlusse abzubringen.

Sc. III. Statira bricht in Klagen über die Untreue ihres Gemahls aus und gibt sich in ihrem Schmerze trotz der Bitten ihrer Grossmutter Sisigambis das Gelöbnis, dem Alexander nie zu verzeihen und ihn nie wieder zu sehen.

Akt II. Es ereignen sich schlimme Vorzeichen. Cassander und die Mitverschworenen erzählen sich voll Schrecken, was sie in den letzten Stunden an Zeichen übler Vorbedeutung erlebt haben.

Sc. II. Alexander zieht in Babylon ein. Da tritt ihm ein Wahrsager, Aristander, entgegen und prophezeit, dass ihm in Babylon Gefahrvolles bevorstehe, falls er nicht eiligst wieder die Stadt verlasse. Doch diese Worte machen auf den König nicht den geringsten Eindruck,

er kennt keine Furcht dem Schicksal gegenüber. Ausserdem kommen nun auch einige Generale herzu, die dem König von seltsamen Prodigien erzählen. Aus dem Munde seines Freundes Hephaestion erfährt hierauf Alexander, dass Statira sich von ihm abgewandt und ein Gelöbnis getan habe, ihn nie wieder zu sehen. Ob dieser Nachricht ist Alexander von tiefem Schmerze ergriffen.

Akt III. Roxana, die sich der Nachhut des Heeres angeschlossen hatte, kommt nach Babylon. Cassander, der sie auf die Seite der Verschwörer ziehen möchte, teilt ihr mit, dass Alexander sich von neuem um die Liebe der Statira bewerbe. Da ist die leidenschaftliche Roxana ausser sich vor Wut: nimmer darf sie dulden, dass eine Vereinigung zwischen den Beiden stattfinde. Während sie noch spricht, kommt gerade Statira vorüber mit Sisigambis, die diese bestürmt, den Bitten Alexander's nachzugeben, da sie sonst das Leben der persischen Königsfamilie und das persische Volk gefährde. Da tritt Roxana vor und höhnt Statira in ihrem tiefen Schmerze. Was aber bisher die Bitten der Sisigambis nicht konnten, das vermögen jetzt die Spottworte der Feindin und als Alexander erscheint, da zögert sie zwar anfangs noch; als aber dieser Roxana barsch von sich weist, ohne sich um ihre versteckten Drohungen zu kümmern, und als er sich mit seinen Generalen Statira zu Füssen wirft, verzeiht diese ihm vollständig. Alexander ist überglücklich über die wiedergewonnene Liebe seiner Gattin, und im Uebermasse der Freude lädt er seine Freunde zu einem Banquet ein.

Akt IV. Alexander ahnt, dass dieses übergrosse Glück nicht lange währen könne; auch Vorzeichen mahnen ihn daran. Statira verspricht ihn in ihrem bower nach dem Gastmahle zu erwarten; während Alexander

zu dem Banquet aufbrechen will, tritt ihm Roxana entgegen und droht ihm, er solle nie Statira's Liebe geniessen. Alexander kümmert sich nichts um ihre Worte und geht ab. Cassander, der mit einigen der Verschwörer Roxana begleitet, bietet sich dieser als Vollstrecker ihrer Rache an: "he shall die;" aber, fragt Roxana, was solle dann aus ihr werden; denn sie würde nirgends einen Zufluchtsort vor der Rache der Feldherren finden. Jetzt wagt Cassander ihr von seiner Liebe zu reden:

"No, You shall live safer, nobler than before
In your Cassander's Arms."
Nun aber bricht der ganze Stolz der Roxana hervor:
"Peace, most audacious villain
Or I will stab this Passion in thy Throat.
What shall I leave the Bosom of a Deity
To clasp a Clod, a moving piece of Earth."

Cassander aber weiss sich sofort in die Lage zu finden; durch Offenheit kann er sein Ziel nicht erreichen, so greift er nun zur Heuchelei. Er erklärt, seine Leidenschaft unterdrücken und der Roxana in allem gehorchen zu wollen; er erbietet sich ihr, Statira aus dem Wege zu räumen; es sei leicht, in deren bower einzudringen, da der Zugang schlecht bewacht sei; Roxana jedoch erklärt, mit ihren Sklaven dies selbst ausführen zu wollen. Als sie fort ist, beschliessen die Geschworenen, bei dem Banquet Alexander zu vergiften.

In den folgenden Scenen wird das Banquet dargestellt (während dessen Clitus getötet wird).[4] Am Schlusse eilt Perdiccas herein und berichtet, Roxana sei in den bower der Statira eingedrungen; das Leben

4. S. später davon.

der Königin stünde in Gefahr. Alexander und seine Freunde eilen fort, um Hilfe zu bringen.

Im 5. Akt finden wir Statira, von schlimmen Träumen erschreckt, in ihrem Gemach. Da dringt Roxana herein, den Dolch in der Hand. Sie verspricht jene am Leben zu lassen, wenn sie ihr Alexander's Liebe zurückerstatte. Statira entgegnet:

"tis not in my Power . . .
This I dare promise if you spare my Life
He shall speak kindly;"

sie gestatte einen Kuss, eine Umarmung, mehr nicht. Das ist natürlich Roxana zu wenig, und als ein Sklave die Ankunft Alexander's meldet, da stösst sie ihr den Dolch in die Brust; wie der König die Sterbende erblickt, ruft er nach Aerzten, doch es ist zu spät. Statira stirbt in seinen Armen, nachdem sie noch Alexander gebeten hat, ihre Feindin zu schonen; auch teilt Roxana selbst dem Könige mit, dass sie ein Kind von ihm im Schosse habe. Alexander vergibt ihr zwar, verbannt sie aber von sich für immer. Perdiccas erscheint und bringt die Kunde von dem plötzlichen Tode des Hephaestion (infolge Ueberladung des Magens), die den Schmerz Alexander's nur noch vergrössert. In seiner Wut befiehlt er den Arzt Hephaestions zu hängen. Nunmehr sind seine teuersten Freunde Clitus und Hephaestion tot, auch seine geliebte Gattin ist nicht mehr; das Leben hat seine Reize für ihn verloren. Doch auch ihm naht schon die Todesstunde. Die Verschworenen hatten ihr Werk vollendet und Gift in seinen Weinbecher geschüttet. Alexander beginnt bereits die schrecklichen Wirkungen zu verspüren. Der Schmerz benimmt ihm die Sinne, er fängt an zu phantasieren: die Schlacht am Granikus und der Sieg bei Issus ziehen vor der Seele des Fiebernden vorüber. Müde fällt er

in die Arme seiner Freunde zurück und kommt dann wieder zur Besinnung. Er nimmt Abschied von seinen Generalen, da er erkennt, dass sein Tod nahe sei. Dem Perdiccas gibt er seinen Siegelring und bittet ihn, seinen Leichnam im Tempel des Juppiter Ammon zu begraben. Auf die Frage, wem er sein Reich vermache, entgegnet er: „Dem Würdigsten." Perdiccas erkundigt sich, wann der König wünsche, göttliche Ehren zu erhalten, und bekommt die Antwort: "When you are all most happy and in Peace." Mit einem Gebet an seinen Vater Jupp. Ammon stirbt Alexander. Lysimachus schwört, nicht eher ruhen zu wollen, bis er den Tod des Königs gerächt habe. —

Der Grundkern der Handlung ist, wie erwähnt, frei erfunden; er stützt sich jedoch ganz lose auf einige vom Roman berichtete Tatsachen.[5] La Calprenède erzählt Folgendes:

(Cassandre III, 1 p. 99.) Der König Alexander ist in die Tochter des Darius, Statira, verliebt; aber auf seinem weiteren Zuge gegen Darius sieht er Roxana und heiratet sie sogar, da die Reize derselben in dem Könige seine frühere Liebe zu Statira ersticken. (p. 141.) Als jedoch Alexander von seinem Zuge nach Indien zurückgekehrt ist, da erwacht seine Leidenschaft für Statira aufs neue. (II, 2, 294 ff.) Diese aber behandelt ihn sehr kühl. Sisigambis sucht zwar Statira zu bewegen, Alexander's Wünschen ein geneigtes Ohr zu leihen, weil sie in einer Zurückweisung desselben eine Gefahr für die persische Königsfamilie sieht. (II, 2, 299 ff.) Erst später aber, als der König Lysimachus verurteilt hat, erklärt Statira sich bereit, Alexander zu hei-

---

5. Die Historiker berichten keine Details über Stat. und Rox.

raten, falls jener begnadigt würde. (III, 2, 231.) Roxana versucht eine Verbindung der beiden zu verhindern; sie kommt jedoch zu spät. Nun versucht sie wenigstens durch Ränke beide wieder zu trennen. (II, 2, 305.)

Diese wenigen Tatsachen hat Lee für sein main plot als Grundlage benützt. Er wählt aber einen späteren Zeitpunkt aus und nimmt an, dass Alexander schon mit Statira verheiratet ist und sich für kurze Zeit von Roxana wieder fesseln lässt, wodurch Statira's Entrüstung hervorgerufen wird. Ferner verwendete Lee noch eine 2. Geschichte aus der „Cassandre", wobei er das von Oroondate Erzählte teilweise auf Alexander übertrug:

Roxana liebt den Oroondate, der sie aber meidet, da er eine tiefe Neigung zu Statira gefasst hat. Roxana sucht durch alle möglichen Ränke jenen von Statira abzubringen. Aber Oroondate bleibt der Statira treu. Nun weiss Roxana dieser einen Brief zu unterschieben, aus dem sie auf eine Untreue des Oroondate schliessen muss. Statira weist diesen deshalb zurück; erst später kommt der Betrug ans Licht (I, 2, 196 ff.). Nach dem Tode des Alexander lockt Roxana die Statira in einen Hinterhalt und befiehlt dem Perdiccas jene zu töten, ihren Leichnam in einen Brunnen zu werfen und mit Steinen zu bedecken.[6] Jedoch erfährt sie später, dass Perdiccas die Statira gerettet habe. Es hatte aber damals Cassander sich in Roxana verliebt, die dagegen nichts von ihm wissen will (IX, 1, 76 ff.), ja ihn schroff zurückweist, als er zu ihr von seiner Liebe redet. Deshalb beschliesst Cassander aus Rache den Oroondate zu töten (X, 1, 85). Roxana dagegen hat vor, ihre Neben-

---

6. S. Lee, Alexander act. V, sc. 2, p. 274.

buhlerin aus dem Wege zu räumen. Beides misslingt aber.[7]

Es hat also Lee aus dem Roman vor allem folgende Momente entlehnt: Rivalität der Statira und Roxana; Bevorzugung der Statira durch Alexander (Oroondate), Zurückweisung des Alexander durch Statira trotz der Bitten der Sisigambis; Liebe des Cassander zu Roxana, infolge dessen Hass gegen Alexander und Vergiftung desselben, Ermordung der Statira durch Roxana.

Die Ermordung der Statira ist geschichtlich (s. Plutarch 47, 77, 3), jedoch erfolgte sie (wie im Romane) erst nach dem Tode des Alexander. Lee sah sich genötigt, dies unmittelbar vor des letzteren Tode zu verlegen, ebenso wie andere zeitlich auseinander liegende Tatsachen, um der Einheit von Ort und Zeit zu genügen.

Was nun den Tod Alexanders anbelangt, so berichtet der Roman, dass man vermutete, der König sei durch Cassander vergiftet worden (III, 2, 293; IX, 1, 86); die näheren Umstände fand Lee bei den Geschichtsschreibern: Cassander war von Alexander übel behandelt worden, da er ihm die göttliche Verehrung, die dieser verlangte, nicht bezeugte (Plut. Alex. 74, 1[8]). Er fasste deshalb einen tiefen Ingrimm gegen den König, den er schon vorher wegen der Hinrichtung des Philotas, Callisthenes und Parmenio hasste (Curt. VIII, 7, 4; VI, 7, 13—40, Arrian IV, 14, 2 ff.; Justin. XII, 5, 3; auch Cassandre III, 1, 122 ff.). Dazu kam noch, dass Alexander dem Craterus an Stelle des Antipater, des Vaters des Cassander's, die Verwaltung Macedoniens übertrug, weshalb Antipater dem Cassander einen Gifttrank sandte

---

7. Der Roman musste ja gut ausgehen.

8. S. Lee, Alex., p. 222.

mit der Aufforderung, den König zu töten (Curt. X, 10, 14; Arr. VII, 27, 1; Justin. XII, 14; Cass. V, 3, 3 p. 500 ff.). Zu der Verschwörung gehört auch Thessalus und der Bruder des Cassander, Philippus. Als Alexander in Babylon eingezogen war, wurde er bei einem Gastmahle vergiftet (Just. XII, 13 und 14). Alexander war zwar vorher durch einen Seher gewarnt worden. Dieser hatte ihm vor dem Einzug in Babylon verkündet, es drohe ihm Gefahr in der Stadt. Die griechischen Philosophen aber hatten dem Könige geraten, sich nicht um den Seherspruch zu kümmern: wenn ihm wirklich ein schlimmes Geschick bevorstehe, so könne er es doch nicht abwenden[9] (Justin. XII, 13; Cass. III, 2 p. 287, wo ferner erzählt wird, dass Alexander in der Nähe der Stadt ein ungünstiges Vorzeichen sah: eine Schaar Raben kämpften mit einander und fielen zuletzt tot vor des Königs Füssen nieder.[10]) Ueber die letzten Augenblicke vor dem Tode Alexander's berichtet der Roman (III, 2, 296 ff.): Der König gibt seinen Ring dem Perdiccas und fordert ihn auf, seinen Leichnam im Tempel des Jupp. Ammon zu begraben. Auf die Frage, wem er sein Reich hinterlasse, antwortet er: „A celui qui en sera le plus digne." Perdiccas forscht, wann er wünsche, göttliche Ehren zu erhalten. Der König entgegnet: „ce sera, lorsque vous serez tous heureux et paisibles."[11] Heph.'s Tod infolge Ueberladung des Magens erzählen Arr. VII, 14, 4 und Plut. 47, 72 1,2, ebenso die Hinrichtung des Arztes des Heph.

In diese Haupthandlung hat Lee zwei Episoden

---

9. Ebenso im Drama.

10. cf. Lee, Alex., act II Anfang.

11. Genau so bei Lee. — Etwas verschieden Just. XII, 15; Curt. VIII, 5, 4.

eingeschoben, die gerade zu den Schönheiten des Stückes gehören. Es sind dies die Geschichten von der Ermordung des Clitus und von dem Kampfe des Lysimachus mit dem Löwen (A. und B.).

A. Diese Geschichte hat Lee genau der Erzählung des Curtius nachgebildet. Auch hat er Züge, die sich bei Plut. und Arr. finden, eingeflochten:

Clitus hat dem Alexander am Granikus das Leben gerettet, als zwei persische Anführer, Spithridates und Rhesaces, auf den König eindrangen (Curt. VIII, 1, 20; Plut. 74, 16, 3ff.; Arr. I, 15, 7. — Lee p. 234). Infolge dessen stand er bei Alexander in grosser Gunst; doch als er einmal vom Weine erhitzt war, erregte er den Zorn Alexander's in hohem Grade (Lee, Alex. IV, p. 264): Clitus erklärt dem Fürsten frei heraus, er sehe diesen nicht als den Sohn des Juppiter an, sondern als den Sohn „of good King Philipp" (Curt. VIII, 1, 42). Er stellt die Taten Philipp's höher als die Alexander's: „Philipp fought Men, but Alex. Women" (Curt. VIII, 1, 30 und 37: avunculum tuum (!) in Italia dixisse constat ipsum in viros incidisse, te in feminas). Der König ist voll Zorn; er will nicht gelten lassen, dass der Wein aus Clitus spreche: „No, 'tis plain mere Malice." (Curt. VIII, 1, 33: non vino modo, sed etiam animi prava contentione convectus . . .). Voll Unmut wirft Alexander mit Aepfeln auf Clitus (Plut. 47, 51, 3). Clitus hält dem Könige vor, er sei so zornig auf ihn, weil er ihm das Leben verdanke (Arr. IV, 8; Plut. 47, 50, 6). Da springt Alexander auf und ermahnt ihn, sich zu entfernen (Curt. VIII, 1, 38); aber Clitus bleibt und wirft dem Fürsten die Ermordung des Philippus, Attalus, Callisthenes und Parmenio vor (Curt. VIII, 1 38 und 42). Jetzt kennt der Zorn des Königs keine Grenzen mehr. Er entreisst einem Leibwächter die Lanze und

will sich auf den Unglücklichen stürzen, aber seine Freunde halten ihn zurück (Curt. VIII, 1, 44—46). Doch Alexander glaubt in dem Benehmen seiner Generale einen Verrat zu entdecken:

„I shall be murder'd here,
Like poor Darius by my own barb' rous Subjects." (Curt. VIII, 1, 47); er befiehlt, seine Soldaten zu seinem Schutze herbeizurufen, es sei Meuterei im Spiele (Curt. VIII, 1, 47). Aber die Freunde knien vor ihm nieder und bitten um Verzeihung.[12] Als sein Blick auf Clitus fällt, stösst er ihm voll Wut die Lanze in die Brust mit den Worten: "be gone and sup with Philip, Parmenio, Attalus, Callisthenes" (Curt. VIII, 1, 48—52: i nunc ad Philippum et Parmenionem et Attalum). Doch kaum hat Alexander die Tat begangen, da kehrt ihm die Besinnung wieder zurück und er bereut bitter, was er getan (Curt. VIII, 2, 1—5).

B. Was die Geschichte des Lysimachus betrifft, so schliesst sich Lee an den Roman an, und diesmal sehr genau (Cass. III, 1, 91—III, 2, 246).[13] Der Roman berichtet:

Lysimachus, ein Feldherr und naher Verwandter Alex.'s, sowie Heph., der Busenfreund des Königs, bewerben sich um die Gunst der Parisatis. Heph. wird in seinem Werben von Alex. selbst unterstützt, und deshalb sucht auch die Grossmutter der Parisatis, Sisigambis, diese zu bewegen, die Anträge Heph.'s anzunehmen. Aber Par. hat ihre Liebe dem Lysimachus

---

12. Einen abstossenden Zug, den Curt. VIII, 1,49 berichtet (Alex. geht fort, holt eine Lanze und passt den Clitus vor der Türe ab), hat Lee weggelassen.

13. Auch die Historiker erwähnen den Kampf des Lys. mit dem Löwen.

geschenkt; dieser sucht nun zunächst, Sisigambis zu seinen Gunsten umzustimmen; aber diese gibt eine ausweichende Antwort, worauf Lys. sein Glück bei dem König selbst versuchen will. Er erhält Zutritt zu ihm, beruft sich auf seine Verwandtschaft mit ihm und die Dienste, die er ihm geleistet: hiefür erbitte er sich als Belohnung die Prinzessin Par. Aber der Fürst weigert sich, sein Verlangen zu erfüllen, da er bereits dem Heph. sein Versprechen gegeben habe; ja er verbietet ihm geradezu seine (Alex.'s) Absichten zu beeinträchtigen. Daraufhin erklärt Lys. frei heraus, er habe ihm noch immer Gehorsam geleistet, mit grösserem Eifer als Heph., aber diesmal könne er ihm nicht gehorchen, ebensowenig, als er dies den Göttern gegenüber täte, wenn sie ihm das nämliche befehlen würden. Da gerät Alex. in Zorn: schon öfters habe Lys. Zeichen seines Ungehorsams gegeben, er erinnere sich wohl daran.[14] Er verbiete ihm nochmals, die Pläne des Heph. zu durchkreuzen, sonst würde er (Lys.) der Strenge der Gesetze verfallen. Trotzdem fordert Lys. den Heph. zum Zweikampfe heraus; in diesem neigt sich der Sieg schon dem Lys. zu, als ihre Freunde herbeieilen und die beiden trennen. Nun hat aber Lys. den Zorn des Königs zu befürchten. Anfangs verbirgt er sich; als aber seine Wunden geheilt sind, macht er sich auf, den Heph. zu erdolchen; er wird aber ergriffen und vor den König geführt, der so erzürnt ist, dass er ihn einem Löwen vorzuwerfen befiehlt. Lys. wird daraufhin von den Sol-

---

14. Lys. hatte früher einmal seinem Freunde Callisthenes Gift gegeben, um ihn von seinen Qualen zu erlösen, die ihm Alex. durch Verstümmelung der Glieder hatte verursachen lassen. Daraufhin sollte Lys. strenge bestraft werden. Der König aber begnadigte ihn dennoch (Cass. III, 1 p. 124—126).

daten in einen Hof geschleppt, und als einzige Verteidigungsmittel werden ihm Fausthandschuhe gelassen. Der Zwinger öffnet sich und eine mächtige Bestie kommt heraus. Mit furchtbarem Gebrüll stürzt sie sich auf ihr Opfer los. Lys. kann gerade noch zur Seite ausweichen, aber nun stösst er dem Löwen beide Fäuste in den Rachen und reisst ihm mit Aufbietung aller Kräfte die Zunge heraus, so dass dieser infolge des rasenden Schmerzes die Kraft verliert. Lys. schlägt ihm hierauf mit den Fäusten den Kopf ein. Nunmehr wird Lys. wieder ins Gefängnis zurückgebracht und auf die Bitten der Par. und Stat. begnadigt, während Par. verspricht, den Heph. zu heiraten.

Diese ganze Geschichte hat Lee in sein Drama herübergenommen. Nur einige kleine Abänderungen hat er angebracht: er beginnt sein Stück mit dem Duell zwischen Lys. und Heph., das Clitus trennt. Beide wollen dann die Entscheidung der Sisigambis und hierauf dem Alex. überlassen. Die Unterredung mit Sis., ebenso wie die mit Alex., ist dem Romane genau nachgebildet; stellenweise findet sich sogar eine mehr oder minder freie Uebersetzung, z. B. Cass. III, 1 p. 152: Lys. zu Sis.: „C'est ma seule passion la plus parfaite et la plus pure qui fut jamais, qui vous parle en ma faveur." Lee p. 220: „I bring such a perfect Passion so nobly pure etc." Ebenso Cassandre III, 2, p. 158: „Je viens demander . . . bis servi." Lee p. 230: "Be pleased, dread Sir . . . bis Parisatis;" oder Cass. III, 2 p. 161: Lys.: „Je vous ai toujours obéi, quand votre Majesté n'a désiré de mon obéissance que des preuves qui furent en mon pouvoir, et Ephestion ne vous a pas obéi plus ardemment que moi, quand vous nous avez commandé de donner la tête baissée dans un bataillon ou de monter sur une muraille; mais quand

vous m' avez défendu d' aimer Par., je vous ai désobéi comme j'aurois fait aux dieux mêmes, s' ils m' eussent fait une pareille défense." Lee p. 237:

"I never fail' d to obey your Majesty,
Whilst you commanded what was in my Power;
Nor could Heph. fly more swift to serve,
When you commanded us to storm a Town,
Or fetch a Standard from the Enemy:
But when you charge me not to love the Princess,
I must confess, I disobey you, as
I wou' d the Gods themselves, should they com-
[mand." —

Alex. gibt den Befehl, den Lys. dem Löwen vorzuwerfen, als dieser ein zweites Mal es wagt, seine Bitte vorzubringen und den Heph. zu töten droht. Auch hier finden wir zuweilen wörtliche Uebereinstimmungen,[15] ebenso wie der Kampf mit dem Löwen (bei Lee nur erzählt) gerade wie im Roman dargestellt ist.[16] Den Ausgang der Liebesaffaire hat Lee, um einen befriedigenden Abschluss zu bringen, dahin abgeändert, dass der König aus Bewunderung dem tapferen Lys. verzeiht und die Hand der Par. dem verspricht, der ihm im Kriege die besten Dienste leiste.

Was nun die Personen betrifft, so hat Lee diese im grossen und ganzen den Quellen getreu nachgebildet: Lys. und Heph. dem Roman, Clitus dem Curtius; seine Frauengestalten sind aber, wie bereits erwähnt, viel natürlicher und leidenschaftlicher, selbst Par., vor allem aber Rox. und Stat. Besonders gut hat er deren gegensätzlichen Charakter gezeichnet: die eine das energische,

---

15. cf. Cass. III, 2; p. 200 u. 208 mit Lee, p. 241.
16. Vgl. Cass. III, 2, 214—217 mit Lee, p. 262 u. 263.

jähzornige Weib, die andere die zarte, in sich gekehrte Frau. Den Charakter des Alex. hat er so beibehalten, wie ihn die Historiker und teilweise La Calprenède schildern: Alex. ist launisch, ehrgeizig, voll Grössenwahn, dabei aber im Grunde doch eine gute Natur und vor allem ein warmer Freund. Dagegen hat ihm Lee auch ein gut Teil Sentimentalität gegeben, wie dies den Helden der Romane eigen ist. Auch mit dem Kaiser Maximian in Dryden's „Tyrannic Love" hat Alex. einige Züge gemein, besonders die Launenhaftigkeit und Despotennatur; vergl. besonders die Stelle, wo Alex. aus den Mienen seiner Umgebung schliesst, dass Stat. tot ist:

"If she be dead — That if's impossible;
And let none here affirm it for his Soul.
For he that dares but think so damn'd a Lye,
I'll have his Body straight empal' d before me etc."

(II. act, p. 239) mit Tyrannic Love I, 1: Maximian fährt den Albinus, der die Nachricht von dem Tode seines Sohnes bringen will, an:

"Stay; if thou speak'st that Word, thou speak'st thy last; Some God now, if he dares, relate what's past."

An Shakspere erinnert das Stück sehr oft, besonders an den Julius Cäsar; so der Monolog des Cassander, act I, p. 221 und act II, sc. I: an J. Caesar I, sc. III; Alex. und der Wahrsager an Caes. und den soothsayer (I, sc. II); ebenso die sonderbaren Vorzeichen, die sich zwar teilweise im Romane und bei den Historikern finden. Ueber Prodigien konnte sich Lee ausser bei den Geschichtsschreibern auch bei Th. Godwin's Romanae historiae anthologia (Oxford 1642) und dessen Archaiologiae Atticae libri VII (Oxford 1643) erkundigen. — Die Worte (p. 261):

'tis nobler far to be a King in Hell etc bis
Than be a Subject-God in Heav'n unblest

erinnern an Caes.'s Ausspruch: „Ich will lieber auf diesem Dorf der erste, als der zweite in Rom sein." (Plut., Caes. c. 11 und Reg. et Imp. Apoph. V.) und an den Trotz des Teufels gegenüber Gott in Milton's Paradise Lost I, v. 263 ff.

Was Lee's Alex. bei so manchen Aehnlichkeiten von den Helden des heroic play unterscheidet, ist die Mischung von guten und schlechten Eigenschaften, während dort sich nur absolut gute und absolut schlechte Menschen finden.

III. Theodosius, or the Force of Love.[1]

Langbaine gibt als Quelle den Roman Pharamond[2] von La Calprenède an. Dies ist richtig, doch zitiert er die Bücher- und Seitenzahl falsch. Benützt hat Lee: III, 3 p. 244 ff. und III, 4, p. 320 für die Haupthandlung, VII, 1 p. 51 ff. und VII, 2 für die Nebenhandlung.

Lee verlegt den Gang der Handlung, den Einheiten von Ort und Zeit zu liebe,[3] nach Konstantinopel. Zum

---

1. Resa's Dissertation gibt nur eine Inhaltsangabe von dem Stück bis zur Hälfte des 5. Akts. Die angekündigte Vollendung der Untersuchung ist bis jetzt noch nicht erschienen. Da die Prüfungskommission jedoch verlangte, dass ich mich über die Ansicht Resa's bezüglich der Beziehungen Lee's zu Massinger in dieser Dissertation äusserte, so habe ich mich an Herrn Resa direkt gewandt, der mir in liebenswürdiger Weise die betreffenden Seiten seines Ms. zur Verfügung stellte. S. auch S. 64 Anm. 11.

2. Von Beljame (p. 42, Note II) und von Ward (Ausgabe 1872) II, 469 wird fälschlicherweise Gomberville als Autor des Pharamond bezeichnet; diesen Fehler schreibt Sidney Lee im D. N. B. (Art. Lee) ab; dabei läuft ihm ein 2. Fehler unter, indem er den Pharamond als Quelle des C. Borgia bezeichnet. — Der Roman erschien Paris 1658—1670.

3. Mosen (E. St. II, 423) sagt: „Nirgends tritt auch nur der Versuch hervor, dem Gesetze der 3 Einheiten Genüge zu leisten; im Gegenteil springt die Handlung nach Belieben

Vorwurf seines Dramas macht Lee die Liebesgeschichte des Varanes und der Athenaïs, so wie er sie im Romane vorfand. Der Konflikt zwischen Ehre und Liebe in der Seele des Varanes interessiert ihn. Nur sucht er ihn zu verbessern:

Der persische Prinz Varanes hat sich in Athenaïs, die Tochter seines Erziehers, des Philosophen Leontine, verliebt und sucht ihre Neigung zu gewinnen. Durch ihren Vater wird Ath. angehalten, die Liebesbeteuerungen des Prinzen anzuhören. Dem Liebeswerben des Var. liegen aber keine bestimmten Absichten zu grunde; er hat sich noch nicht überlegt, wohin diese Tändeleien führen sollten. Auf die Frage seines „confident", was er denn beabsichtige, entgegnet er, er wisse es selbst noch nicht; aber er sei sich bewusst, dass er ehrbar handle (Phar. III, 3, 279. — Lee p. 41 Zeile 14, 15; p. 42). Das zurückhaltende Benehmen der Athenaïs befriedigt ihn wenig: er begehre mehr als die blosse Erlaubnis, zu ihr von seiner Liebe sprechen zu dürfen; er wünsche Zeichen ihrer Neigung zu ihm zu sehen. Jedoch Ath. erklärt, dass selbst ihr bisheriges Verhältnis aufhören müsse, und Leontine stellt den Prinzen vor die Wahl, Ath. aufzugeben oder sie zu heiraten. Voll Stolz erklärt daraufhin Var., das Letztere könne nie geschehen; er liebe zwar Ath. aufs innigste, es sei aber unmöglich, dass die arme Philosophentochter je auf

---

des Autors über Zeit und Ort hinweg". Dies ist unrichtig. Lee hat sich in allen seinen Stücken (ausser dem Massacre) der freieren Ansicht der Franzosen hierüber angeschlossen (Ort: dieselbe Stadt oder nächste Umgebung; Dauer bis zu zwei, zuweilen auch drei und vier Tagen). Uebrigens geht Lee im Theod., ganz wie die Franzosen, allen genauen Zeitangaben aus dem Wege.

dem Trone des Cyrus sitzen werde. Doch könne er viel tun um den Ehrgeiz des Leontine zu befriedigen. Dieser weist jedoch ein solches Ansinnen zurück und erklärt dem Var., er könne prophezeien, dass seine Tochter noch einen Tron besteigen werde, der höher sei als der des Cyrus (Phar. III, 3, 280—284; Lee p. 17, 18, 41—46).

Soweit schliesst sich Lee genau an den Roman an; nur sucht er die Kenntnis des Leontine von der künftigen Grösse seiner Tochter nicht auf dessen Astrologie zu gründen, sondern auf dessen Kenntnis von der Liebe des Theod. zu Ath.

Die weitere Geschichte verändert Lee teilweise und sucht dadurch, wie gesagt, den tragischen Konflikt zu verbessern:

Nach dem Roman ist zwar Var. über den unglücklichen Ausgang seines Liebesverhältnisses aufs tiefste erschüttert, aber er sieht wohl ein, dass er nicht anders handeln konnte; erst als er in Konstantinopel die verschwundene Geliebte wieder sieht und zwar als die Braut des Theod., des oströmischen Kaisers, seines Freundes, da erachtet auch er die Ath. für würdig, seine Gemahlin zu werden.

Diesen Zug hat Lee offenbar als einem Helden wie Var. nicht entsprechend gefunden, weshalb er diesen gleich am nächsten Tage nach jener Auseinandersetzung seinen voreiligen Entschluss wieder bereuen lässt: seine Liebe ist stärker als sein Ehrgeiz; er will jetzt doch Ath. heiraten. — Diese Abänderung ist gewiss nicht besonders glücklich zu nennen. Dadurch wird auf eine momentane Unüberlegtheit des Helden die ganze Tragik aufgebaut. Eine solche Tragödie kann nie gut werden. Der tragische Held muss sich selbst bis zur Katastrophe getreu bleiben, er muss seinem

Ziele sicher entgegengehen; die bei einem Konflikte gewählte Richtung hat er beizubehalten und bis ans Ende zu verfolgen. Ist dies nicht der Fall, so ist der tragische Gehalt des betr. Stückes minderwertig. Im Theod. hätte dargestellt werden sollen, wie Var., nachdem er einmal seine Geliebte seiner Ehre oder vielmehr seinem Stolze geopfert hat, unter Verfolgung der eingeschlagenen Richtung zu Grunde geht. —

Den andern Tag nach jener Auseinandersetzung mit seiner Geliebten (S. 57 u. 58) erfährt Var. durch seinen Getreuen (bei Lee: Aranthes, bei La Calprenède: Mitrane), dass Ath. und ihr Vater verschwunden seien. Deshalb will sich Var. auf die Suche nach ihr aufmachen. (Im Roman spielt sich das bisher Erzählte in Griechenland ab; Var. sucht die Ath. und gelangt schliesslich nach Konstantinopel, wohin sich Ath. und Leontin begeben hatten.) Ath. ist aber inzwischen in die christliche Kirche eingetreten und hat sich, ebenso wie ihr Vater durch Atticus, den Nachfolger des hl. Chrysostomus, weihen lassen.

Da es jedoch Lee nicht besonders natürlich erschien, dass die heidnische Ath. und ihr Vater so ohne weiteres der christlichen Religion sich anschliessen würden, und besonders dass ein alter Mann, ein griechischer Philosoph, der von Jugend auf im Glauben an seine Götter beharrt hat, in wenigen Tagen seine Religion wie einen Handschuh wechselt,[4] so verlegt er die Bekehrung der Ath. und des Leontine schon vor den Beginn der Handlung seines Stückes.

---

4. Der Geschichte nach trat Ath. erst nach dem Tode des Leontius zum Christentum über, während ihr Vater immer den alten Göttern treu geblieben war (cf. Gregorovius, S. 34.)

In der weiteren Geschichte schliesst sich Lee dem Romane ziemlich genau an: Ath. wird mit Pulcheria, der Schwester des Kaisers Theod., bekannt, die sie wegen ihrer trefflichen Eigenschaften schätzen lernt und einlädt, im Palaste bei ihr zu wohnen. Sobald Theod. die Ath. sieht, ist er in sie verliebt. — Diese plötzliche Liebe zu Athenaïs hat Lee besser zu motivieren gesucht, indem er eine Erzählung des Romans heranzog,[5] nach welcher Viridomare auf der Jagd eine unbekannte Dame im Bade erblickt und von ihrer Schönheit tief ergriffen ist. Als sich diese beobachtet sieht, eilt sie mit ihren Begleiterinnen davon. Virid. macht sich auf die Suche nach ihr. — Diese Geschichte hat Lee auf Theod. und Athen. übertragen; dadurch konnte er auch die melancholische Stimmung des Kaisers besser motivieren, der immer in Gedanken mit der einst gesehenen schönen Dame (hier Athenaïs) beschäftigt ist und deshalb die Staatsgeschäfte seiner Schwester und den Höflingen überlässt.

Als nun Theod. die Ath. sieht, macht er ihr sofort das Anerbieten, sie zu heiraten, was diese nicht auszuschlagen wagt, da ihr Vater es wünscht. Bald darauf findet Theod. seinen Freund Var. tief betrübt; dieser klagt sich an, sein Glück verscherzt zu haben;[6] dagegen teilt ihm Theod. mit, dass er selbst sein Glück gefunden habe, und erbietet sich, ihm seine Braut zu zeigen. Aber Var. weist dies ab: das Glück der anderen kann nur seinen eigenen Schmerz vergrössern. Trotzdem holt aber Theod. seine Geliebte herbei. Doch wie erstaunt ist Var., als er in dieser Ath. wieder erkennt.

---

5. Pharamond V, 1, 81—86; cf. Lee p. 20—21.

6. Im Roman vermutet blos Theod., dass Var. unglücklich verliebt sei.

Auch diese selbst ist über das unvermutete Zusammentreffen betroffen, sie fässt sich aber gleich wieder, spricht sehr kühl zu ihm und zieht sich bald wieder zurück. Während sich nun im Roman Var. zu beherrschen und seine Gefühle vorerst zu verbergen weiss, lässt er bei Lee seiner Leidenschaft vollen Lauf; er ist entschlossen, alles daran zu setzen, um eine Heirat des Theod. und der Äth. zu verhindern. Als dieser ihm aber mit gleicher Entschlossenheit entgegentritt, da verlegt sich Var. (wie im Roman) darauf, dem Theod. sein Vorhaben unter Hinweis auf die niedrige Geburt der Äth. auszureden (Phar. III, 3, 313 ff. — Lee p. 64 ff.). Schliesslich gibt Var. offen seine Liebe zu Äth. zu erkennen; da entschliesst sich Theod. aus Freundschaft zu Var., Äth. vor die Wahl zu stellen, welchem von beiden sie angehören wolle. Var. ist ob dieses hochherzigen Anerbietens doch betroffen und weigert sich es anzunehmen; auch glaubt er, dass infolge jener stolzen Zurückweisung der Äth. durch ihn seine Aussichten nicht die besten sein könnten. Theod. jedoch beharrt auf seinem Entschluss. —

Lee fühlte wohl, dass es im Roman eher die Galanterie als die Freundschaft ist, die den Theod. bestimmt, jene Wahl vorzuschlagen und das für ihn sichere Glück einer neuen Entscheidung zu überlassen. Denn dass die Freundschaft des Theod. zu Var. sich in den wenigen Tagen ihres Zusammenseins in Konstantinopel zu solcher Opferwilligkeit steigern konnte, ist doch sehr unwahrscheinlich. Deshalb hat ihn Lee zum Jugendgefährten und früheren Spielgenossen des Var. gemacht und beide in Persien durch Leontine erziehen lassen.

Sowohl die folgende Szene, in der Theod. seinen Entschluss der Äth. mitteilt, wie die Szene zwischen

Var. und Ath., in der schliesslich dieser zurückgewiesen wird, sind im grossen und ganzen dem Romane nachgebildet. Jedoch weicht Lee in einzelnen Punkten ab, um das Stück als Tragödie enden zu lassen: Ath. weist den Var. zwar ab, gesteht ihm aber doch zum Schlusse ihre Liebe zu ihm ein; sie wagt es aber nicht, dem Willen ihres Vaters entgegenzuhandeln; auch fühlt sie sich dem Theod. verpflichtet. Während nun im Roman Var. nach dieser Zurückweisung Konstantinopel verlässt, getröstet durch eine Weissagung, tötet sich im Drama Var., und auch Ath. gibt sich den Tod und stirbt über der Leiche ihres Geliebten.

In diese Haupthandlung hat Lee ein underplot eingeschoben, nämlich die Geschichte von Marcian und Pulcheria. Diese Nebenbehandlung lehnt sich an Phar. VII, 1 p. 52 ff. und VII, 2 an. Benützt sind nur einige Züge: Sieg des Feldherrn Marcian über die Goten (Phar. VII, 1, 57), die gegenseitige Neigung der Pulch. und des Marcian; Pulch.'s Aeusserung Marc. gegenüber, dass Theod. seine Unterschrift in leichtsinniger Weise für wichtige Urkunden hergebe; die List der Pulch., um den Theod. von seiner Nachlässigkeit abzubringen. (Sie legt ihm ein Dokument zur Unterschrift vor, in welchem er die Ath. an Pulch. verkauft.[7]) Dieser unterschreibt es, ohne es zu lesen (Phar. VII, 2, 141 ff.), die Verbannung des Marc. durch Pulch. (aber aus anderen Motiven: im Roman, weil sie das Staatsinteresse höher als ihre Liebe achtet; bei Lee: infolge der derben Offenheit des Marc.); endlich die Heirat der beiden. — Den Inhalt dieses Rahmens von Tatsachen hat Lee bedeutend ver-

7. Bei Lee enthält das Schriftstück die Verurteilung der Ath. zum Tode. — Dadurch weicht Lee vom Roman und von der Geschichte ab.

ändert: Marc. ist bei ihm nicht der schwärmerische Verehrer der Pulch., der ihre Staatsverwaltung nicht genug loben und ihre Klugheit nicht genug preisen kann; im Gegenteil, er zieht heftig gegen das schlechte Frauenregiment los, gegen die Energielosigkeit des Theod., gegen das Höflingswesen und die ungenügende Staatsverwaltung. Er verachtet dieses saft- und kraftlose, kurzsichtige Christentum, das sich in Klöster zurückzieht, blosse Zeremonien hochhält und dabei die Soldaten verhungern lässt. Er ist eine echte Römernatur, gerade heraus und unbekümmert um die Folgen; die Kraft des alten Rom möchte er wieder in die Welt einziehen sehen. Gegen diese gegenwärtige schwächliche Regierung der weltflüchtigen, energielosen Kaiserfamilie spielt er das tatkräftige Heidentum der römischen Republik aus. —

Lee hat sich also im allgemeinen eng an den Roman angeschlossen. Es fragt sich nun noch, ob Lee benützt hat

1. Massinger's "Emperor of the East"[8] (aufgeführt 1632), der ebenfalls Theod. und Ath. zum Gegenstand hat,
2. Die Geschichte selbst.

Ad 1. Lee hat dieses Stück nicht benützt, weder inhaltlich noch sprachlich, falls er es überhaupt gekannt hat. Aufgeführt wurde es wenigstens zur Zeit der Restauration nicht.[9] Aufgebaut ist es im grossen und ganzen auf den geschichtlichen Tatsachen, wie dies auch

---

8. Ward, p. 410, Note I behauptet kühn: "The subject of this tragedy is the same as that of Massinger's "The Emperor of the East."

9. cf. Genest, vol. I, index p. XXXVIII unter Emperour of the East.

„Emp. of the East" p. 281 angegeben ist,[10] während Lee von der Geschichte bedeutend abweicht. Etwas Aehnlichkeit haben zwar die Vorstellungen des Philanax, Timantus, Chrysapius und Gratianus gegenüber Theodosius, er solle selbst die Zügel der Regierung in die Hände nehmen und Pulch. nicht weiter herrschen lassen, mit dem Auftreten des Marcian. Aber die Darstellung ist so weit verschieden, dass aus dieser geringfügigen Aehnlichkeit noch nicht auf eine Anlehnung an Massinger geschlossen werden darf; auch weist Theod. jene Männer mit überzeugenden Worten zurück (im Emp. of the East), während der Theod. des Lee im Unrecht ist und Besserung der Staatsverwaltung verspricht. Ferner ist Pulch. selbst bei Massinger eine tatkräftige, gute Leiterin des Staates.[11]

Ad 2. Auch die Geschichte hat Lee nicht benutzt; er hat sie wohl nicht einmal gekannt, und sollte sie ihm auch früher in der Schule mitgeteilt worden sein, so hat er sich sicherlich nicht mehr genau an die Einzelheiten erinnert; denn sonst hätte er gewiss sein Stück auf die Geschichte aufgebaut, wie dies aus seiner ganzen Art zu arbeiten hervorgeht. Lee entfernt sich aber in

---

10. cf. Ward III, 29, Note 2 und Köppel S. 126, wo als Quellen des Stückes angegeben werden: Zonaras, Cedrenus u. a.

11. Resa glaubt an einen Einfluss Massinger's auf Lee. Eine erste Aehnlichkeit findet er in dem Befehl, den der Kaiser ungelesen unterschrieben hat. Aber darüber berichtet auch der Roman, den Lee sicher benutzt hat. Somit ist dieser Beweis hinfällig. Eine zweite Aehnlichkeit sieht Resa in dem Vorgehen des Philanax etc. Darüber habe ich mich schon oben im Texte ausgesprochen. Resa gibt übrigens selbst zu, dass sich schlagende Beweispunkte dafür nicht anführen lassen.

vielen wesentlichen Punkten von dem Berichte der Geschichtsschreiber;[12] er hat sich völlig an den französischen Roman angeschlossen und wo er von diesem abweicht, nähert er sich nicht etwa der Geschichte, sondern entfernt sich noch mehr von ihr; auch ändert er vor allem solche Züge ab, die der Roman mit der Geschichte gemein hat. Ausserdem hat Lee auch die Namen vom Roman herübergenommen: Varanes (wie im Roman, während ihn die Geschichtsschreiber Vararanes nennen), Léontin (der bei ihm Leontine wird, gegenüber dem Leontius der Geschichte), Flavilla (aus Flaville entstanden. — Es ist dies zufällig ein Druckfehler des Romans: III, 3, 294 und 342; denn sonst wird sie richtig Flacille genannt; auch in der Geschichte heisst sie Flacilla oder häufiger Falcilla).

Schwierigkeiten machen nur die Namen Aranthes (s. S. 59) und Isdigerdes (welchen Lee aus dem Isdigeste des Romans verbesserte). Was nun den Namen Aranthes betrifft, so ist er sicherlich wieder korrumpiert, denn in dieser Form kommt er nirgends vor; belegt ist jedoch ein Arantheus bei Cassiodor, hist. tripartita 8, 13 und Aranthios bei Athen. 15, 696. Was ferner den Namen Isdigerdes anlangt, so ist dieser zu finden bei Cassidor 10, 29 und 30; ferner bei sehr vielen byzantinischen Geschichtsschreibern (Procop, Cedrenus, Theodoret, Zonaras, Theophanes etc.), ausserdem in vielen Chroniken und Kirchengeschichten. Da Arantheus und Isdigerdes bei Cassiodor wenige Seiten hintereinander erwähnt werden, so wäre es ja leicht möglich, dass Lee diesen Historiker benützt hat. Jedoch bin

---

12. Vergl. die Handlung des Theod. mit Gregorovius, Athenaïs, oder mit Gibbon, Decline and Fall etc., chap. 32, und Finlay, Greece under the Romans, p. 207 bis 209.

ich der Ansicht, dass zwei blosse Namen wenig beweisend sind; Lee kann diese beiden irgend wie aufgefangen haben, ohne direkt aus einer Geschichtsquelle zu schöpfen, zumal da es drei Könige namens Isdig. aus dem Geschlechte der Sassaniden gibt.

Was die byzantinischen Schriftsteller anbelangt, so waren diese damals in einer englischen Ausgabe nicht erschienen und frühere englische Ausgaben datieren schon 100 Jahre vor Lee, so dass sie wohl kaum mehr dem Autor zur Verfügung standen; auch sind jene Historiker nicht in der Liste der „School-books" von Clavell (p. 93—97) erwähnt. Französische Ausgaben waren ja vorhanden, so besonders das 1648 begonnene corpus Byzantinae historiae und eine französische Uebersetzung: Louis Cousin's Histoire Romaine écrite par Xiphilin, Zonare et Zosime (1678), wo vor allem auf Seite 650 ff. die Geschichte des jüngeren Theodosius erzählt wird. Auch in verschiedenen französischen und italienischen Chroniken werden die geschichtlichen Tatsachen über Theod. II. mitgeteilt; ferner gibt es eine französische, eine italienische und eine lateinische Bearbeitung des Zonaras aus dem XVI. Jahrhundert (cf. Krumbacher, Geschichte der byzantinischen Literatur).

Doch, selbst angenommen, Lee habe die Geschichte gekannt (was ich bezweifeln möchte), jedenfalls hat er nur den Roman herangezogen. Was aber die Szenerie am Anfang des I. Aktes betrifft (Constantin etc.), so wird Lee diese äusserst bekannten geschichtlichen Tatsachen von seiner Schulzeit her noch gewusst haben, ausserdem könnte er sie irgend einem religiösem Traktat oder einer Kirchengeschichte entnommen haben oder auch dem „Encomion"[13] des Eusebius auf Konstantin.

---

13. Sonderbar ist es, dass Eusebius von dem Wunder

Die Charaktere sind grossenteils aus dem Romane ziemlich genau übernommen. Theod. ist eine weiche, zarte, etwas phlegmatische Natur, seine Melancholie wird durch die Sehnsucht nach der schönen Unbekannten gut motiviert. Pulch. ist dieselbe, wie im Roman; doch besitzt sie ziemlich viel Eigendünkel. Mosen (E. St. II, 434) findet ihr Verhalten in der ersten Szene des 2. Aktes nicht ganz klar und verständlich. Aber gerade durch dieses Verhalten wird sie als die auf ihre Staatsverwaltung nur zu stolze Frau charakterisiert. Sie weiss ganz wohl, dass die Vorwürfe Marc.'s berechtigt sind; aber zugeben will sie das nimmermehr; sie kann die Tatsachen nicht wegleugnen noch sich verteidigen, so „kehrt sie den Stil um" und sucht dem Marc. falsche Motive unterzuschieben, nennt ihn einen Verräter und verbannt ihn. Sie glaubte durch ihre Verwaltung dem heimlich Geliebten zu imponieren, während dieser nun offen ihr das wahre Bild ihrer Regierung vorhält. So darf sie sich nicht blosstellen lassen. Daher die Wut und der Verbannungsspruch.

Dagegen ist der Schluss des Stückes gekünstelt; das Verhalten der Athenaïs bei ihrer letzten Unterredung mit Var. ist nicht recht verständlich. Ath. ist schliesslich von Var.'s leidenschaftlicher Liebe zu ihr wieder überzeugt; auch sie erklärt ihm ihre Liebe und verzeiht ihm sein früheres Verhalten, aber, sonderbar! anstatt alles anzustrengen, um ihren Vater zu einer Einwilli-

---

(in hoc signo vinces) in seiner hist. eccl. nichts erzählt, und auch sonst von keinem Zeitgenossen etwas darüber berichtet wird, von einem Wunder, das für die Verbreitung des Christentums von sehr grosser Wichtigkeit sein musste. Man darf deshalb wohl den Schluss ziehen, dass jene Wundergeschichte erdichtet ist.

gung und Versöhnung mit Var. zu bewegen, ist sie sogleich bereit, mit ihrem Geliebten zu sterben und nimmt Gift. Diese Todesfreudigkeit ist doch stark gekünstelt. Aber das Stück musste ja einen tragischen Abschluss bekommen.

Var. sowie Ath. haben keine wesentliche Aenderung in der Charakterisierung erfahren.[14] Von Marc.'s verändertem Charakter war bereits die Rede.

Das Christentum, das im Roman so farblos als nur möglich gezeichnet ist, gewinnt unter Lee's Feder sehr wenig. Es ist ein recht einseitiges Christentum, das nur in Zeremonien besteht, in der Weltflucht und Schwermut; nur die passive Seite ist hervorgehoben. Gegenüber einem solchen Christentum macht das kräftige Heidentum eines Marc. einen wahrhaft erfrischenden Eindruck. Dieser hat mehr menschliches Gefühl als die in blosser Bewunderung ihrer Religion sich ergehenden Christen, so dass man zu der Ansicht kommen muss, Lee habe hier durch die Person des Marc. einen versteckten Angriff auf das Christentum im allgemeinen und im besonderen auf die katholische Kirche machen wollen, wenn auch in sehr gemässigter Form. Der Sing-Sang des 1. Aktes ist nur da, um Lee's Absicht zu verdecken und auch um theatralischen Effekt zu erzielen. Dagegen spricht Marc. aus, wie viel das äusserliche Christentum einer Pulch.[15] und eines Theod. wert sei (woraus auch der englische König Karl II. ersehen konnte, wie viel sein Katholizismus, den er nach der damaligen Ansicht dem Lande aufzwingen wollte, wert

---

14. Mit besonderem Geschick hat Lee dem melancholischen Theodosius den cholerischen Var. entgegengestellt.

15. Der Geschichte nach war Pulch. sehr mildtätig und energisch in der Verwaltung.

sei). Aber nicht nur das Christentum greift Lee in den Marc.-Szenen an, einem underplot, das für die Handlung nicht notwendig ist,[16] sondern auch die damalige Misswirtschaft am Hofe: Der Kaiser ist nur mit Liebesangelegenheiten beschäftigt, die Staatsgeschäfte überlässt er ehrgeizigen Frauen und den Höflingen. Die letzteren haben mehr zu sagen als verdiente Generale; deshalb ist auch die Staatsverwaltung sehr schlecht, die Untertanen murren und beklagen sich. Dies trifft alles auch auf Karl II. und seine Regierung zu; s. übrigens auch S. 83 ff.

16. Sonst hat Lee (abgesehen von Gloriana) nur solche underplots, die wesentlich zur Handlung gehören.

IV. Lucius Junius Brutus,

the Father of his Country.

Langbaine gibt an: For the plot our author has partly follow' d history partly romance; for history, consult Florus, liber I, ch 9, 10. Livy lib. I; Dionysius Halicarnassaeus, Eutropius, Sextus Rufus, Orosius etc.; for fiction read in the romance called Clelia.

Diese Angaben sind dahin zu berichtigen, dass Lee nur Livius und den Roman Clélie[1] der Mlle. de Scudéry benützte.

Was Florus (epitoma Livii I, 7 und 9) anbetrifft, so gibt dieser, wie schon der Titel sagt, einen kurzen Auszug aus Livius und erwähnt Brutus und Lúcretia nur mit wenigen Worten. — Dionysius Halicarnassensis, antiquitates Romanae (IV, 64—85 und V, 1—12) gibt zwar einen ausführlichen Bericht, der aber von dem des Livius und von der Darstellung des Lee wesentlich abweicht.

Einen Bericht in wenigen Zeilen liefern blos: Eutropius 8 und 9, Rufus Festus (Sextus Rufus), breviarium c. II u. Orosius lib. II, 4, 12 und II, 5, 1. — Ferner findet sich ein Teil des Stoffes (über die Schändung der Lucretia) noch bei: Plutarch VIII, 1—6 und Shakspere, the Rape of Lucrece,[2] mit denen aber Lee's Darstellung

---

1. Uebersetzt von John Davies 1661 und 1678.
2. Die Hauptquelle war Chaucer's Geschichte der Lucr.

nicht übereinstimmt. — Die nachfolgenden Werke, die auch über jene Geschichte berichten, fügen der Darstellung des Livius keine wesentlichen Punkte hinzu und kommen deshalb neben Livius für Lee als Quelle gar nicht in Betracht: Ovidius Naso, fast II, 741 ff., Val. Maximus VI, 1, 1; Dio Cassius XXXIV, fragmenta 11, 14 (diese Fragmente wurden ausserdem erst im 19. Jahrhundert gesammelt und veröffentlicht); ebensowenig: Cinthio, Hecatommithi, 5. Dekade, 10. Erzählung (eine ähnliche Geschichte von Orso, der die Leuca entehrt).

Lee stützt sich, wie bereits erwähnt, nur auf Livius und die „Clélie" und zwar auf Liv., lib I, cap. 48—49, 56—60 und lib. II, 1—5; die „Clélie" liefert ihm die Liebesgeschichte zwischen Teraminta und Titus (III, 1, 116 bis III, 2, 661), sowie einige wenige Einzelzüge (in II, 3, 170—1152 und 1343 bis Schluss; III, 1, 41—140 und III, 2, 607—662). In allem übrigen schliesst er sich genau an Liv. an. Der Inhalt des Stückes ist folgender:

Akt I. König Tarquinius führt in Rom ein verhasstes Regiment; vor seiner und seiner Familie Willkür ist nichts mehr sicher. Von dieser Sklaverei seine Vaterstadt zu befreien, hat sich Brutus vorgenommen. Um aber vor dem argwöhnischen Tarqu. sicher zu sein, stellt er sich schwachsinnig.[3] Der König hält ihn für ungefährlich und ernennt ihn zum tribune of the Celeres. Während nun Brutus auf eine günstige Gelegenheit lauert, um die Tyrannei zu stürzen, verliebt sich sein Sohn Titus in die Tochter des Despoten, Teraminta,[4]

---

in der „Legend of good women;" ferner hat Shakspere benützt: Livius, Ovid, Painter, Augustinus, Bandello, Gower; s. Ewig, Wilh., Shakespeare's Lucrece. Anglia XXII, Halle 1899, S. 9 ff.

eine hochherzige Jungfrau, die über die Gewalttaten ihrer Familie tief betrübt ist. Die beiden lassen sich insgeheim von einem Priester trauen.[4] Als dies Titus seinem Vater mitteilt, ist dieser sehr erzürnt und erklärt die Ehe für ungiltig; dabei gibt er aber sein wahres Wesen zu erkennen und muss zugeben, dass seine Geisteskrankheit blos fingiert sei. Titus, der seinen Vater bisher nur als den schwachsinnigen Mann gekannt hat, ist sehr erfreut darüber, jedoch bedauert er, dass er selbst seinem Vater, dem künftigen Befreier Roms, infolge seiner Neigung zu der Königstochter so unähnlich sei. Brutus erklärt seine Siegeszuversicht, der Tag der Freiheit sei nicht mehr fern, das Mass der Frevel sei voll und habe mit der Schändung der Lucretia durch Sextus, den Sohn des Tarqu.,[5] den Höhepunkt erreicht.

Beängstigende Wunderzeichen tun sich kund, das Volk ist darüber sehr erregt. — Inzwischen hat Luc. ihre Verwandte und Freunde in das Haus ihres Vaters rufen lassen. Sie teilt ihnen die Gewalttat des Sextus mit, versichert ihre Unschuld und fordert die Umstehenden auf, Rache für sie zu nehmen; dann stösst sie sich einen Dolch in die Brust; während von tiefstem Schmerz ergriffen die übrigen klagend um den blutigen Leich-

---

3. cf. Hamlet.

4. cf. Romeo.

5. Infolge einer Wette im Lager von Ardea waren eine Anzahl römischer Ritter nach Hause geeilt um abends ihre Frauen bei ihrer Tätigkeit zu überraschen, wobei sich ergab, dass Lucr. die fleissigste war. Bei dieser Gelegenheit hatte Sextus diese gesehen und von ihrer Schönheit geblendet, drang er, als er später in ihrem Hause als Gast übernachtete, in ihr Zimmer ein und entehrte sie.

nam stehen, zieht Brutus den Dolch aus der Wunde und lässt alle auf ihn schwören, den Tarqu. zu vertreiben und nie zu dulden, dass ein König in Rom herrsche.

Akt II. Die Erbitterung der Bürger in Rom ist sehr gross, und das Gerücht von der Schändung der Lucr. vermehrt ihre Wut. So findet sie Brutus, als er mit der Leiche der Lucr. auf dem Forum ankommt. Er hält eine Rede vor dem Volke,[6] das ob seiner vernünftigen Worte erstaunt ist, erklärt die Heilung seiner Geisteskrankheit als ein Wunder der Götter und stachelt mit dem Hinweis auf die tote Frau, die der Willkür des Tarqu. zum Opfer fiel, das Volk noch mehr gegen die Tyrannei auf, so dass dieses forteilt um den Königspalast in Flammen zu setzen und die Tullia zu vertreiben. Brutus lässt hierauf den Lucretius zur Sicherung Roms zurück und zieht mit dem Heere gegen den Tarqu., der eben Ardea belagert. Den Titus hat Brutus noch überredet, zu schwören, die Tochter des Tyrannen nie zu berühren und sich sofort von ihr zu trennen. Doch kaum ist Brutus fort, da sieht Titus ein, wie voreilig sein Versprechen war und genötigt, einen von seinen zwei Schwüren zu brechen, entschliesst er sich, den seiner Gattin gegebenen zu halten, obwohl diese ihn in seiner Treue zu Vater und Vaterland zu bestärken sucht. Teraminta wird alsbald durch eine Wache des Brutus aus der Stadt geleitet, nachdem Titus und Ter. sich noch versprochen hatten: when either dies, the other is no more.

Akt III. Die Vertreibung der Tarquinier ist gelungen, Brutus und Collatinus sind zu Konsuln gewählt. Aber die Freiheit ist bereits wieder bedroht, es bildet

6. cf. J. Caesar.

sich ein Bund von Unzufriedenen, die früher an des Königs Hof gute Tage gesehen. Diese wollen dem Tarqu. wieder zur Herrschaft verhelfen. An ihrer Spitze steht Brutus' missratener Sohn Tiberius und der Konsul Collatinus, der sich von Brutus zurückgesetzt fühlt. Er hatte gehofft, king of the sacrifices zu werden; jedoch Brutus hatte dem Volke abgeraten, einen solchen zu ernennen, da dieser zu sehr an den Königstitel erinnere.

Sz. II. In einer Rede vor dem Senat spricht Brutus den Verdacht aus, Coll. möchte mit anderen etwas gegen die Freiheit planen, und fordert jenen auf, sein Amt niederzulegen und die Stadt zu verlassen; schliesslich sieht sich Coll. genötigt, darauf einzugehen und seine Stelle an Valerius abzutreten. Inzwischen sind Gesandte des Tarqu. angekommen, fecialische Priester, die im Namen des Tarqu. die Zurückerstattung der Habe des Königs verlangen. Der Senat vertagt die Verhandlung hierüber. Die Zwischenzeit benützen die Priester um den Verschworenen Briefe von Tarqu. zu übermitteln und sie in ihrem Vorhaben zu bestärken; sie versammeln deshalb in dem Garten der Fecialen ihre Anhänger und suchen nun auch den Titus zu gewinnen. Sie haben zu diesem Zwecke Ter. mitgebracht, die ihn überreden soll. Titus kommt in den Garten und ist überglücklich, seine Gattin wieder zu sehen; aber sie teilt ihm mit, sie habe schwören müssen, ihn nicht zu berühren, wenn er sich nicht der Partei des Tarqu. anschliesse. Gegen eine solche Zumutung empört sich seine Ehrenhaftigkeit, doch als er hört, dass die Priester den Befehl bekommen hätten, Ter. niederzustossen, wenn sich Titus nicht zu der Verschwörung bekenne, da tritt er, trotzdem ihn Ter. vom Nachgeben abzuhalten sucht, ohne Bedenken der Partei des Königs bei auf die Versicherung hin, dass ihm das Leben seines Vaters verbürgt werde, und

gibt den Priestern einen Brief, worin er sich für Tarqu. erklärt.

Akt IV. Tiberius und Aquilius beraten sich über die Ausführung ihres Planes; sie wollen die öffentlichen Plätze besetzen, die beiden Konsuln und den Senat ermorden und die Häuser plündern. Vor den gekreuzigten und brennenden Opfern treten dann alle Verschworenen auf und, Becher, gefüllt mit Menschenblut, in den Händen, leisten sie den gemeinsamen Schwur. Titus jedoch hat bereits seinen voreiligen Schritt bereut und sucht jenen Brief wieder zurück zu bekommen, der ihm aber verweigert wird. Inzwischen hat ein Sklave (Vinditius), der die Beratung belauschte, Anzeige bei Valerius erstattet, der die Verschworenen, darunter auch den Titus, gefangen nehmen lässt. Sie werden vor Brutus und den Senat geführt; man findet auch die Briefe der Verschworenen an Tarqu. und darunter auch den des Titus. Brutus ist darob aufs höchste betroffen und von tiefem Schmerze ergriffen; als Vater verzeihe er ihm, erklärt Brutus, als Konsul aber müsse er ihn verabscheuen; er (Titus) sei, wie Tiberius, dem Tode verfallen. Da kommt Teraminta und erklärt, Titus sei unschuldig, da er nur, um ihr das Leben zu retten, sich der Verschwörung angeschlossen, es aber wieder bereut habe. Titus, der herbeigeholt wird, ist tief beschämt im Gefühle seiner Verschuldung. Brutus verzeiht ihm, stellt ihm aber vor, wie notwendig sein Tod für die Freiheit sei, und wie er (Brutus) als Konsul nichts anderes als ihn verurteilen könne; er findet auch Titus bereit, für sein Vergehen zu sterben. — Die Habe des Tarqu. wird dem Volke überlassen.

Akt V. Es beraten einige Freunde des Titus, wie sie ihm helfen könnten; Val. benimmt ihnen jedoch alle

Hoffnung. Es tritt nun Titus selbst auf, mit Ruten von den Liktoren gepeischt, aber er erträgt dies geduldig. Inzwischen haben sich Sempronia, seine Mutter und andere Frauen zusammengetan, um den Brutus durch Bitten zu erweichen. Dieser kommt mit Tib. heran, der ihm Vorwürfe macht und ihn beschimpft. Titus bittet insgeheim den Val. ihn mit dem Schwerte zu töten und ihn so vor der schimpflichen Todesstrafe zu bewahren. Val. verspricht es für den Fall, dass Titus verurteilt würde. Vor versammeltem Senate erklärt Brutus seine Söhne für Verräter und deshalb dem Tode verfallen. Im Namen des Senates erwidert Horatius, man verlange nicht ihren Tod. Aber Brutus entgegnet, er wolle seine Söhne opfern, um eine Empörung hintanzuhalten; nur so könne das Volk wahrhaft frei sein, wenn alle ohne Ausnahme unter dem Gesetze stünden. Sempronia und die anderen Frauen beschwören den Brutus; aber er bleibt unerbittlich und gibt den Befehl zur Hinrichtung. Da ersticht Val. den Titus seinem Versprechen gemäss. Ter., die ihren Gemahl nicht überleben will, tötet sich selbst. Brutus aber bittet den Senat am Schlusse, mit ihm für die Freiheit Roms zu den Göttern zu beten.

Auf eine Wiedergabe des Berichtes des Livius glaube ich verzichten zu können, da der Text wohl in jedermanns Besitz ist und die Erzählung nur einige wenige Kapitel umfasst (s. S. 71).

Abgesehen von der Anlehnung dem Inhalte nach, finden sich auch wörtliche Uebereinstimmungen mit Livius bei Lee z. B. Lee p. 23: Say, is all well? Livius I, 58, 7: Satin salve? — Lee p. 26: Swear by this chaste Blood chaste ere the royal Villain . . . bis to reign in Rome. Livius I, 59: per hunc castissimum ante regiam

imuriam . . . bis Romae passurum. — Lee p. 27: Die Worte des Tib. und Livius II, 3, 3 und 4.

Was den Roman der Mlle. de Scudery anbetrifft, so erzählt auch dieser dieselbe Geschichte wie Livius, aber in einer lächerlichen Verzerrung, mit vielen Hinzudichtungen. Brutus ist hier ein schmachtender Liebhaber, der mehrere hundert Seiten hindurch die Lucretia anschwärmt, bis schliesslich dieses Liebesverhältnis einen unglücklichen Ausgang nimmt, und später, als seine Söhne hingerichtet werden, läuft er jammernd und weinend umher. Einen solchen Helden konnte natürlich Lee nicht brauchen; wollte er doch ein grosses Römerdrama schreiben, das die Geschichte und die Zeit in den richtigen Farben wiedergibt. In der Dedikation zu seinem „Brutus" erklärt er, dass es die Aufbietung aller Kräfte eines Dichters bedürfe, "when Greece or Old Rome come to play; the Poet must take a just Prospect of the Spirit of those Times." Aus dem Roman konnte er aber kein Bild der damaligen Zeit gewinnen, da musste er zu der Geschichte selbst gehen, zu Liv., in dessen Bericht man früher keinen Zweifel zu setzen wagte.

Auch musste Lee einsehen, dass die Geschichte des Brutus im Roman unerwartet umbiegt; während kurz vorher Brutus noch der feurige Liebhaber der Lucr. war, den wir für einen Jüngling von ca. 20 Jahren hielten, treten plötzlich zwei erwachsene Söhne des Brutus auf — von einer Mutter der beiden und Gattin des Brutus ist überhaupt nicht die Rede —, die ebenfalls schon auf den Pfaden der Liebe wandeln.[7] Der Roman

7. Die Veranlassung dazu war für die Scudéry wohl der Umstand, dass Liv. l. I, 56,7 den Brutus als „juvenis" bezeichnet, wobei sie aber nicht wusste, dass auch ein Mann von 40 Jahren noch „juvenis" ist.

weicht ausserdem noch in manchen Punkten von Livius und auch von Lee, der sich dem Liv. anschliesst, ab:

I. Im Roman ist Brutus schon lange vor Lucr.'s Tode das Haupt einer Verschwörung, während er bei Liv. und Lee erst nachher die Verstellung aufgibt.

II. Im Roman ist Sextus in Lucr. lange vor deren Heirat mit Coll. verliebt, bei Lee und Livius wird seine Leidenschaftlichkeit erst an jenem verhängnisvollen Abend erregt.

III. Im Roman ist die Schändung der Lucr. nur angedeutet, während Lee und Liv. die Einzelheiten (Ankunft bei Abend, Einladung, Eindringen in das Zimmer bei Nacht, Schmeicheleien, Drohungen) angeben.

IV. Im Roman wird Coll. wegen seiner Nachlässigkeit verbannt, bei Lee und Liv., weil man ihn für gefährlich hält.

Es hat also Lee vom Romane im allgemeinen nichts entlehnt als die Liebesgeschichte des Titus und der Ter., aber auch daran hat er manches geändert.

Clélie III, 1, 130 ff.: Die fecialischen Priester suchen auch die Söhne des Brutus zu gewinnen, für die sie ebenfalls Briefe mitgebracht haben. Diese sind von Ter. und Ocrisie, zwei Jungfrauen von dem Hofe der Tullie, zu welchen die beiden Söhne des Brutus eine tiefe Neigung gefasst haben. Die Briefe enthalten die Aufforderung, der Partei des Tarqu. zum Siege zu verhelfen. Daraufhin tritt Titus[8] sogleich der Verschwörung bei, während Tib. erklärt, sich die Sache noch einmal überlegen zu wollen; auf jeden Fall werde er zur Beratung in den Garten der Fecialen kommen. (III, 2, 607 ff:) Titus und Tiberius kommen in den Garten mit

---

8. Lee gibt dem Tib. die Rolle des Tit. und umgekehrt.

dem Entschlusse ihre Ehre zu wahren. Die Verschworenen gehen ihnen entgegen und versichern sie, das Leben des Brutus würde auf jeden Fall geschont werden. Beide aber antworten, das Wohl des Vaterlandes gestatte ihnen nicht, an der Verschwörung teil zu nehmen. Da tritt Ter. heran und erklärt dem Tib., die Liebe verlange von ihm, dass er sie durch seinen Beitritt von der Knechtschaft[9] befreie. Um beiden Gelegenheit zu geben, sich auszusprechen, entfernen sich die übrigen. Nun erst wagt es Ter., ihre wahren Gefühle zu äussern: sie habe nur unter dem Zwange der Tullie jenen Brief geschrieben; sie wolle ihn keineswegs überreden, etwas Unrechtes zu tun. Zwar habe Tullie versprochen, sie von ihren Fesseln zu befreien, falls Tib. der Verschwörung beitrete, dagegen für den andern Fall gedroht, sie so unglücklich zu machen, dass der Tod ihr willkommen erscheine. Tib. macht der Ter. nun den Vorschlag, er wolle sie aus den Händen der Gesandten befreien; aber sie teilt ihm mit, dass jene den Befehl erhalten hätten, sie niederzustossen, falls ein Aufruhr entstünde. Daraufhin erklärt Tib. ohne weiteres den Verschworenen seinen Beitritt, die ihm für das Leben seines Vaters zu bürgen versprechen, obwohl sie vorher beschlossen hatten, beide Konsuln zu töten. — Wie bei Liv. wird dann die Ueberraschung und Verhaftung der Verschwörer erzählt, man findet bei ihnen die an Tarqu. gerichteten Briefe. Brutus ist schmerzlich bewegt, auch seine Söhne unter den Schuldigen zu sehen, doch ist er entschlossen, wenn nötig, auch seine Söhne für die Freiheit zu opfern. Aus den Briefen geht jedoch die Schuld des Titus und Tib. hervor. Brutus erklärt, als Vater verzeihe er ihnen, aber als römischer Bürger

---

9. Sie ist die Sklavin (!) der Tullie.

nicht. „Die Natur[10] und der Ruhm streiten in ihm und er erduldet unglaublichen Schmerz.“ Da drängt sich Ter. an ihn heran und berichtet ihm, wodurch Tib. veranlasst worden sei, den Feinden der Republik beizutreten. Brutus bespricht sich nun mit seinen Freunden, und man kommt überein, sich unter das Volk zu mischen und die einzelnen zu überreden. Aber inzwischen hat das Volk ungestüm den Tod der Verräter verlangt, so dass Val. den Befehl zur Hinrichtung gibt. Als Brutus herzukommt, sieht er seine Söhne schon in ihrem Blute.[11]

Ausser dieser Episode hat Lee noch einige (unbedeutende) Züge herübergenommen, die ihm bei der Lektüre des Romans im Gedächtnis geblieben sind, und die er wohl unbewusst wiedergibt. So bricht das Volk nach der Rede des Brutus in den Ruf: „Liberté, liberté!“ aus; die Priester, die als Abgesandte des Tarqu. kommen, tragen in den Händen Lanzen, eine derselben ist halb verbrannt; Coll. schlägt selbst den Val. als seinen Nachfolger vor. — Auch einige stehende Ausdrücke hat Lee von dem Roman herübergenommen, z. B. king of the sacrifices (Clélie: roi des sacrifices — dagegen Liv.: rex sacrificulus); Lee: Fecialian priests (Clélie: les Fecialiens prestres — dagegen Liv.: Feciales); Lee: Tribune of the Celeres (Clélie: Tribun des Celeres — dagegen Liv.: tribunus celerum).

Aus Liv. hat aber wiederum Lee: pater patratus, flamen, Horatius (gegenüber franz. Horace), Publicola (kommt im Roman als Beiname des Val. nicht vor); Fabritius, Vindicius (neben Vinditius).

---

10. Aus der Clélie (p. 643) citiert.

11. Der Schluss ist also ganz anders im Roman als bei Livius und Lee.

Was aber vor allem von Wichtigkeit ist: das ganze Stück, sowie die Charaktere, sind im Geiste des Liv. gehalten und besonders Brutus ist als der echte standhafte Römer dargestellt. Jedoch nicht als Stoiker wird er charakterisiert, sondern als ein Mann, der voll menschlichen Gefühles ist, aber das Wohl des Vaterlandes am höchsten stellt. Titus ist seinem Vater nicht unähnlich, er ist bereit, sich freiwillig zu opfern, als er von seinem Vater überzeugt wird, dass sein Tod für die Erhaltung der Republik notwendig sei. Auch Ter. ist bei Lee eine viel edlere Gestalt geworden, Lee hat sie zur (ausserehelichen) Tochtes des Tarqu. gemacht, die aber von ganz anderem Metalle ist, als ihr Vater, dessen brutales Benehmen sie verurteilt; sie ist eine echte Römerin, die lieber sterben als den Geliebten auf die Seite des Verrates ziehen will. Dem wackeren Titus hat Lee den aus der Art gefallenen, verworfenen Tib. gegenübergestellt, der sich ohne weiteres den Feinden der Vaterstadt anschliesst und den Coll. sogar gegen seinen eigenen Vater aufhetzt. Im Roman dagegen wird er durch einen Brief seiner Geliebten auf die Seite der Verschworenen gezogen.

An Shakspere klingt das Stück an vielen Stellen an, so: an „Romeo and Juliet" (Liebe zur Tochter des Feindes), an „Lear" (Gegensatz zwischen den Brüdern), an „Hamlet" (Brutus stellt sich wie H. schwachsinnig), an „J. Caesar" (die Vorzeichen, die Reden vor dem Volke; Brutus opfert seinen Sohn der Freiheit zu liebe, wie der spätere Brutus seinen Freund), an „Richard II."[12] (act V, 2: York's Erzählung — Lee; Brutus act III, 1: Worte des Tib.), an „Macbeth" II, 2, 23: ein Diener ruft im Schlafe „Murder"! — ähnlich

12. cf. E. St. II, 435.

im „Brutus", p. 57). Auch manche Stellen erinnern dem Wortlaut nach an Shakspere, wie z. B. p. 14: When thou'rt gone, the World to me is Chaos now. — Oth. III, 3, 92: When I love thee not, chaos is come again; Lee p. 39: the Body of the World is out of Frame. — Hamlet: The world is out of joint. —

Das Stück wurde, wie Gildon in der Vorrede zu seinem Drama „The Patriot" (1703) und Colley Cibber, p. 283 mitteilt, nach der dritten Aufführung verboten, weil darinnen zu viel von Freiheit die Rede sei: Dieses factum führen die meisten Literarhistoriker an, ohne dazu Stellung zu nehmen; Genest (vol. I, p. 311) bezweifelt sogar "that he (Lee) meant to say anything personally disrespectful of Charles II". Auch haben die Literarhistoriker nicht hervorgehoben, dass Lee's Stücke zum grossen Teil tendenziös gefärbt sind. Betrachten wir uns einmal die damalige Lage im Staate: Anfangs mit Jubel begrüsst, fand Karl II. in der Folgezeit keineswegs die Billigung seiner Untertanen. Zunächst wagte man nur insgeheim die Misswirtschaft am Hofe und in der Staatsverwaltung zu tadeln, aber seit ca. 1675 getraute man sich, auch öffentlich davon zu reden, und vor allem war das starke Hinneigen des Königs zum Katholizismus ein Gegenstand des Argwohns. Man sprach davon, dass Karl II. England an das katholische Frankreich verraten wolle; eine Menge von Pamphleten wurde veröffentlicht; verschiedene tatsächliche und vorgegebene Komplotte der Katholiken in früheren Zeiten wurden geschichtlich dargestellt, resp. aus anderen Geschichtsschreibern zusammengestellt.[13] Dazu kam dann noch die angebliche Entdeckung eines popish plot (1678) durch Titus Oates, die das ganze

---

13. s. Clavell, p. 37, 41, 42, 43, 57.

Land in die grösste Aufregung versetzte. Zu gleicher Zeit tobte auch der politische Kampf zwischen den Whigs und den Tories. Diese religiösen und politischen Kämpfe bemächtigten sich bald der Bühne. Damals schrieben d'Urfey und Mrs. Behn ihre Tendenzdramen; Shakspere's Stücke wurden in tendenziösem Sinne umgearbeitet.[14] Damals schrieb auch Lee sein Tendenzstück „Caesar Borgia"[15] gegen die römischen Päpste (1680). Das Jahr vorher hatte er mit genauem Anschluss an das bereits ins Englische übersetzte Werk von Davila[16] sein „Massacre of Paris" verfasst, das aber damals nicht aufgeführt wurde;[17] wahrscheinlich hat der Master of the Revels es zurückgehalten um die religiöse Erregung im Lande nicht noch zu steigern. Sein Hass gegen den Katholizismus ging nun über in eine Ironisierung des Christentums überhaupt. Ueber die religiösen und politischen Angriffe in Theodosius[18] habe ich bereits gesprochen (s. S. 68 u. 69). Dort waren sie noch ziemlich versteckt. Im Brutus dagegen (1681) tritt die politische und religiöse Tendenz ganz offen hervor: Die Priester sind gemeine

---

14. cf. Beljame, p. 146 ff., Rosbund S. 44.

15. In dieses Stück ist auch jene bekannte Stelle aus Milton's Paradise Lost (III, 489—496) über das paradise of the fools, in das die (kath.) Priester vom Sturmwind entführt werden, fast wortwörtlich herübergenommen (Act V, p. 93 und 94).

16. s. S. 97 unten.

17. Ueber das Datum der Abfassung cf. E. St. II, 438.

18. Genest, vol. I, p. 277 gibt unter dem Jahre 1680 „C. Borgia" als erstes, den „Theodosius" aber als 8. Stück an, woraus man doch wohl schliessen kann, dass jenes Stück vor dem Theod. aufgeführt wurde. Das D. N. B., E. St. II etc. geben also die Sache falsch an.

Schurken, aber nicht nur die hinterlistigen Fecialian Priests, sondern auch der flamen (act I). Die Grausamkeiten und Rohheiten, die in diesem Stücke vorkommen, besonders die Verbrennung und Kreuzigung von Andersgesinnten (act III) sollte man nicht mehr in einem Stücke Lee's erwarten, das zeitlich dem von jeder Derbheit freien Theod. folgt. Sie haben in dem Stücke nur einen Sinn, wenn wir darin eine religiöse Tendenz sehen; sicherlich will Lee damit auf die Inquisition anspielen. Lee legt gewiss seine eigene Ansicht dem Brutus in den Mund, der ausruft:

"You deeper Fiends than any of the Furies,
That scorn to whisper Envy, Hate, Sedition,
But with the Blast of Privilege proclaim it;
Priests that are Instruments design'd to damn us,
Fit speaking — trumpets for the Mouth of Hell."

Auch der Angriff auf das Königstum ist äusserst stark. Ein direkter Tadel des unmännlichen Königs, der sich mehr mit seinen mistresses als mit Staatsgeschäften abgibt, sind die Worte der Ter.:

"To lie at Home and languish for a Woman!
No, Titus, he that makes himself thus vile,
Let him not dare pretend to ought that's princely."

Die Rede des Brutus (p. 33): "So prosper us the Gods . . ." bis "Liberty of Rome" und das Geschrei der Menge "Liberty, liberty" muss der Hofpartei bei der Aufführung des Dramas nicht gerade erfreulich in die Ohren geklungen haben. Die Worte des Tib. p. 27 (die sich zwar eng an Liv. II, 3 anschliessen) können ganz gut auch als ein Hohn des Autors selbst (er hätte sie ja nicht in sein Stück aufnehmen brauchen) auf die willkürliche Behandlung der Gesetze unter dem

damaligen Königtum aufgefasst werden, und p. 28 spricht Vinditius frei heraus: "Why, should any one Man have more power than the People? Is he bigger, or wiser than the People etc." Solche Worte eines Dramendichters, sofern er damit die Meinung des Volkes wiedergibt, sind die Vorzeichen einer drohenden Revolution, die damals auch wirklich einige Jahre später zum Ausbruch kam. Ebenso waren die vernichtenden Worte des Figaro in Beaumarchais' „le Mariage du Figaro": „Parce que vous êtes un grand seigneur, vous vous croyez un grand génie; . . . vous vous êtes donné la peine de naître et rien de plus: du reste, homme assez ordinaire" (act V, 3) ein Vorzeichen der französischen Revolution.

Ebenso zeigt sich die Tendenz in einer späteren Rede des Brut., wo dieser die Vorzüge der Republik gegenüber dem Königtum rühmt. Auch ist der Stoff selbst ein revolutionärer: Das freigeborene Volk vertreibt seinen gewalttätigen Herrscher, der nichts für dasselbe tut und selbst in Ueppigkeit lebt. Dem tyrannischen Regimente wird dann das Commonwealth mit der Gleichheit aller vor dem Gesetze gegenübergestellt. (Ein Höfling hätte sicherlich einen solchen Stoff für ein Drama nicht gewählt.)

Noch in demselben Jahre (1681) wurde ein weiteres Stück von Lee aufgeführt, die „Princess of Cleve". Auch hierin zeigt Lee seine Verachtung des Christentums, ja er treibt seinen Spott mit Stellen der Bibel; z. B. sagt Nemours (p. 62): [I love a Woman that breaks her Word with her Husband] yet loves her Neighbour as herself; ferner p. 16: [When gray Hairs, Gout and Impotence come, drink away pain] and be gathered to my fathers; p. 86: All Flesh is grass; p. 83: Flesh of my Flesh, and Bone too of my Bone.

p. 65: Oh hear us good Heaven, for we pray heartily ist bekanntlich eine in anglikanischen und katholischen Litaneien oft vorkommende Formel.

Angriffe auf die Priester[19] finden sich auch hier; so sagt z. B. Nemours, dem sein lasterhaftes Leben vorgehalten wird (p. 37): Does not your Priest the same Thing? did not I see Father Patrick declaiming against Flesh in Lent . . ., yet protest to the Ladies that fat Arm of his was the least Member about him.

Zum Schlusse sei noch erwähnt, dass auch der in Gemeinschaft mit Dryden verfasste „Duke of Guise" ein politisches Tendenzstück ist.

---

19. Die Tendenz, die Priester als die ärgsten Schurken hinzustellen, hat auch Dryden in seinen Shakspere-Bearbeitungen.

V. The Princess of Cleve (1681).

(Gedruckt erst 1689.)

Langbaine gibt als Quelle den Roman „La Princesse de Clèves“[1] von Mme. de La Fayette an. Der ernste Teil der Handlung entspricht auch wirklich sehr genau dem Inhalte des Romans.

Eine Inhaltsangabe dieses Romans ist ausführlich bei Dunlop vol. II, 453—459 und bei Le Breton gegeben.

Was das Stück[2] anbelangt, so stellt dieses die Abenteuer des Nemours dar und zwar im ernsten Teile seine Liebesaffaire mit der Princess of Cleve:

---

1. Ueber das Datum der editio princeps gibt Dunlop an: „veröffentlicht im Jahre 1677 oder vielleicht 1678; die Grande Encyclopédie führt den 18. Mai 1678 an. Körting, Gesch. d. Rom., S. 482, sagt, dass nach den Angaben des abbé Lenglet und Delandine der Roman 1677 erschien, dass aber neuere Bibliographen nur eine Ausgabe vom 16. März 1678 kennen. Nun steht aber in der Ausgabe von 1678 auf der letzten Seite: Achevée d'imprimer pour la première fois le 8 mars 1678. Dadurch ist doch sicherlich die Frage endgültig gelöst; die Angaben von Dunlop, der Gr. Encycl. und von Körting sind also falsch. — Ferner geben Dunlop und Körting, Gesch. d. R., S. 482, an, der Roman sei unter Segrais' Namen erschienen. Dagegen steht in der ed. princeps auf dem Titelblatt kein Name und der Autor erklärt sogar in der préface vorläufig unerkannt bleiben zu wollen,

2. Das Stück wurde 1681 aufgeführt (Genest I, 319).

Akt I. Nemours ist einer der ärgsten „danglers". Er liebt die Abwechslung und bekommt nie genug. Dem Vidam de Chartres teilt er mit, dass er einen Brief verloren habe, worauf dieser ihn in Kenntnis setzt, dass die Queen-Dauphin (im Romane: la Reine Dauphine) einen Brief in ihre Hände bekommen und der Princess of Cleve[3] gesandt habe. Nun bittet Nemours seinen Freund, den Brief auf sich zu nehmen und ihn ihm wieder zu verschaffen, sonst würde er (Nem.) die Gunst seiner Maitresse Marguerite verlieren. Der Prince of Cleve kommt herzu; er ist in schlechter Laune. Im folgenden Auftritt zeigt sich der Grund seiner Missstimmung; er sieht nämlich, dass seine ihm kurz vorher angetraute Gattin keine sonderliche Zuneigung zu ihm fühlt. Er glaubt dies aus ihrer betrübten Miene und ihren Tränen schliessen zu dürfen. So fragt er sie denn jetzt nach der Ursache ihres Kummers. Sie aber sucht ihr zurückhaltendes Wesen als weibliche Schüchternheit hinzustellen. Dabei fühlt sie aber wohl, dass sie in Nem. verliebt sei, der ebenfalls schon ein Auge auf sie geworfen hat, und sie erkennt, dass sie durch ihre Neigung zu jenem Edelmann ein grosses Unrecht gegenüber ihrem gegen sie so aufmerksamen Gatten begehe. Als sich ihr Gemahl entfernt hat, kommt ihre Zofe Irene und bringt ihr im Auftrage der Queen-Dauphin einen

---

aber erst 1689 gedruckt. Die Behauptung Mosens, die „Pr. of Cl." sei das letzte Stück Lee's, ist also hinfällig, wenn auch (cf. S. 95 ff.) Teile des Stückes, so wie es uns erhalten ist, das letzte sein werden, was Lee niederschrieb.

3. Der Unterschied zwischen den Schreibungen „Princess of Cleve" und „Princesse de Clèves" kommt davon, dass die Stadt „Cleve" im franz. „Clèves" und im engl. „Cleve" heisst. Uebrigens ist „prince de Clèves" ein alter Titel der ducs de Nevers gewesen.

Brief mit der Nachricht, dass Nem. ihn verloren habe. Dieser Brief enthält die Absage einer Dame an einen Herrn, der ihr untreu geworden ist. Die Princess, die daraus schliesst, dass Nem. sich in verschiedene andere Liebeshändel noch eingelassen habe, ist voll Aufregung und nimmt sich vor, sich den Edelmann aus dem Kopfe zu schlagen. Da kommt der Prince mit Nem. herein, entfernt sich aber sogleich wieder, weil er zum Könige müsse. Nem. bittet hierauf die Prinzessin um die Rückgabe des Briefes, der seinem Freunde, dem Vidam, gehöre. Als die Prinzessin erwidert, die Queen-Dauphin sei der Ansicht, der Brief gehöre Nem. selbst, versichert dieser, der Brief sei von der Gräfin Tournon an den Vidam gerichtet worden, der jetzt die Schwester des Königs, Marguerite, liebe; der Vidam fürchte, bei dieser in Ungnade zu fallen, falls der Brief in ihre Hände gelange. Daraufhin gibt ihm die Prinzessin den Brief zurück. Ihr Hass gegen Nem. ist nun wieder verflogen.

Akt II. Nem. will die Prinzessin belauschen und versteckt sich deshalb in einem anstossenden Kabinette. Die Prinzessin kommt mit ihrer Zofe herein und erzählt dieser von einem Traume den sie die Nacht zuvor gesehen. Sie habe geglaubt, in einen Strom hineingezogen zu werden, auf dessen Grunde Nem. in den Armen von Nymphen lag und schliesslich: „the whole Synod rose and laid him to my Lips.“ Der Prinz kommt herzu und bemerkt ihre Erregung; er beschwört sie, ihm den Grund ihrer Unruhe anzugeben; sie aber bittet ihn, nicht weiter in sie zu dringen, sie wolle den Hof verlassen, ihre Mutter habe ihr dies auf dem Totenbette noch ans Herz gelegt, da dieser zu grosse „charms“ besitze. Schliesslich gesteht sie ihrem Gatten ein, dass sie ihn zwar liebe, dass sie aber einen anderen mehr

liebe als ihn. Als er sie nach dem Namen dieses Nebenbuhlers fragt, weigert sie sich entschieden, ihm diesen mitzuteilen, jedoch verspricht sie, darnach trachten zu wollen, ihn noch mehr zu lieben. Voll Betrübnis entfernt sich der Prinz mit seiner Gattin. Nun kommt Nem. aus seinem Verstecke hervor und gibt seiner Freude über seinen Erfolg Ausdruck. Dem Vidam, den er gerade trifft, erzählt er, dass ein Freund von ihm von einer so tugendhaften Frau geliebt werde, dass diese ihrem Gatten ihre Liebe zu einem anderen eingestanden habe. Nachher plaudert aber der Vidam trotz seines Versprechens diese Geschichte der Tournon gegenüber aus und diese teilt die Neuigkeit schleunigst auch anderen Personen mit.

Act III, sc. II. Der Prinz benachrichtigt seine Gattin von einem Befehle des Königs, er solle dessen Tochter nach Spanien begleiten, und auch die Prinzessin solle diese Reise mitmachen; ferner sei Nem. als Begleiter mitbeordert. Ob dieser Nachricht gerät die Prinzessin in Unruhe und erklärt, sie befürchte, Nem. möchte den Ruhm des Prinzen beeinträchtigen, denn alles liebe und bewundere ihn. Aus der Wärme, mit der die Prinzessin von Nem. redet, erkennt ihr Gemahl, dass dieser der Geliebte seiner Gattin ist, und er beschwört sie, von diesem zu lassen. Voll Schmerz entfernt sich dann der Prinz. Hierauf erscheint Irene und erzählt der Prinzessin, dass Nem. sich am Hof damit brüste, von einer Dame geliebt zu werden, die um ihre Leidenschaft zu bezwingen, ihrem Gemahl ihre Liebe zu einem andern eingestanden habe. Daher macht die Prinzessin ihrem Gemahl, der eben zurückkehrt, den Vorwurf, ihr Geständnis anderen mitgeteilt zu haben. Dagegen beschuldigt sie der Prinz des Einverständnisses mit Nem., dem sie das Geheimnis mitgeteilt habe; er hätte ge-

geglaubt, sie besitze so viel Tugend, dass sie ihre Leidenschaft bezwingen könne. Daraufhin entgegnet die Prinzessin, sie habe ihm jenes Eingeständnis damals gemacht in der Erwartung, er werde ihr Gerechtigkeit widerfahren lassen; sie bitte ihn, sie zu töten. Der Prinz aber erklärt, diese Untreue seiner Gattin koste ihm noch das Leben und entfernt sich, klagend über die Falschheit der Welt. In einem Monolog teilt die Prinzessin ihren Entschluss mit, sich in die Einsamkeit zurückzuziehen.

Act IV. Der Prinz kommt zu Nem. und frägt ihn, ob er ihn liebe. Dieser versichert ihn seiner innigen Freundschaft. Als Beweis seiner Liebe fordert der Prinz von ihm, er solle ihm mitteilen, warum er neulich so verstört gewesen sei. Schliesslich gibt Nem. zu, er sei verliebt, worauf der Prinz nach dem Namen der Geliebten des Duke forscht. Nem.: "The Name, my Lord to you?" Pr. of Cl.: "To me, Confusion, plagues and Death upon me . . . 'tis Chartres that thou lov'st, Chartres, my Wife." Nem. leugnet, aber der Prince of Cl. fährt ihn an: "Dispatch, say thou hast whored my Wife," und zieht den Degen heraus. In dem Zweikampfe wird aber der Prinz entwaffnet und erhält von Nem. sein Schwert wieder zurück. Das freundliche Verhalten des Nem. veranlasst schliesslich doch den Prinzen, an die wahre Freundschaft desselben zu glauben.

Sc. III. Pedro[4] belauscht Nem., wie er die Absicht äussert, in den „bower" der Prinzessin einzutreten und mit ihr zu sprechen. Er entfernt sich, um dem Prinzen davon Mitteilung zu machen.

Sc. IV. Die Prinzessin schüttet der Irene ihr Herz aus: trotzdem ihr Gemahl so tugendhaft sei, fühle sie

---

4. Im Roman heisst er: Châtillon.

sich doch immer wieder zu Nem. hingezogen. Jedesmal, wenn sie sich vorgenommen habe, den Duke zu hassen, sei doch unvermerkt die Liebe zu ihm wieder durchgebrochen. Da tritt plötzlich Nem. in das Zimmer. Er bittet die Prinzessin, ihn nur dies eine Mal noch anzuhören, er wolle sie dann nie mehr belästigen. Als sie ihn daraufhin gewähren lässt, schildert er ihr in feurigen Worten seine Liebesqualen. Auf die inständigen Bitten der Prinzessin lässt er sich bewegen, sich wieder zu entfernen. Der Prinz tritt ein und sieht gerade noch, wie Nem. fortgeht. Ohnmächtig fällt er zu Boden. Die Prinzessin will ihn zu Bett bringen, er aber weist ihre Hilfe zurück; nach einem so tiefen Falle wolle er sie nicht mehr sehen, doch sie schwört, nichts von dem Kommen des Nem. gewusst zu haben; auch habe sie ihn nur deswegen sprechen lassen, weil er versprach nie wieder zu kommen. Der Prinz erwidert, er wolle ihr glauben; sie solle ihn aber jetzt verlassen. Sie beteuert ihm darauf nochmals ihre Unschuld und entfernt sich.

Act V. Der Prinz ist gestorben. Die Prinzessin beklagt seinen Tod, um so mehr, als sie sich an dem Tode ihres Gatten schuld fühlt. Unerwartet tritt da Nem. herein; sie ist entsetzt, dass ihr Oheim, der Vidam, ihn eingelassen habe; doch spricht sie offen zu ihm von ihrer „murdered love“: sie erröte nicht, diese einzugestehen, denn sie habe ihn geliebt, ohne sich zu verfehlen. Nem. entgegnet, jetzt könnten sie beide ja ihre Wünsche befriedigen, sie sei doch jetzt frei; sie aber erklärt ihm, sie werde ihn nie heiraten; denn er sei der Mörder ihres Gatten; auch gebe ihr keine Macht der Erde Sicherheit dafür, dass die Liebe Nem.' zu ihr eine dauernde sein werde. Cleve sei der Mann gewesen, der lang lieben konnte, aber vielleicht hätte auch bei ihm

die Leidenschaft nicht so lange bestanden, wenn sie diese erwidert hätte. Sie beklage, dass sie ihn nicht vor ihrer Heirat mit Cleve kennen gelernt habe; sie wolle ihn jetzt nie wieder sehen, die Trennung müsse eine ewige sein. Nach diesen Worten entfernt sie sich. —

Ein Vergleich des Stückes mit dem Roman ergibt, dass Lee die wichtigsten Episoden des Romans verwendet und zuweilen sich eng an den Text angeschlossen hat. Manche Szenen können sich dem Roman würdig an die Seite stellen; jedoch hat Lee gerade die Feinheit des Romans, die in der psychologischen Darstellung des Entstehens und Fortschreitens der Liebe der Prinzessin liegt, zerstört. Die Brief-Affaire hat Lee verändert. Der Einheit von Ort und Zeit zu liebe verlegt er die Szenen, die in Coulomiers spielen sollten, auch nach Paris. Die Szenen, in denen Nem. auftritt, sind, soweit die ernste Handlung in die komische überspielt, meist roh ausgefallen. Dagegen sind die Szenen zwischen dem Prinzen und seiner Gemahlin tief gefühlt. Zwei Szenen hat Lee hinzuerfunden: 1. die Duellszene und 2. Nem.' Unterredung mit der Prinzessin, wobei der Prinz den Nem. beim Fortgehen bemerkt.

Der Charakter des Prinzen und der Prinzessin ist in dem Stück derselbe geblieben. Dagegen hat Lee die Gestalt des Nem.[5] völlig verändert (im komischen Teil). Er sagt in der Dedikation selbst, dass er aus ihm einen "Ruffian reeking from Whetstone's Park" habe machen wollen. Er lieferte einen Don Juan in der derbsten Form. Als Vorlage hat Lee dafür wohl die Tragödie „The Libertine" (1676) von Shadwell, eine Bearbeitung des Molière'schen „Don Juan" benützt. Auch gab es damals überhaupt sehr viele Don Juans.

---

5. cf. S. 95 unten.

Das Stück Lee's schildert die Abenteuer des Nem. und zwar:

1. Sein Verhältnis zur Princess of Cleve (ernster Teil): Er reüssiert nicht.

2. Sein Verhältnis zu Marguerite: Diese entlarvt ihn; am Schluss muss er sie heiraten.

3. Sein Verhältnis zu Elianor und Celia: Da Nem. an jenem Abend die Prinzessin gewinnen will, so überweist er seine Rolle an Bellamore.

Die Literarhistoriker bezeichnen dieses Stück als ein wüstes Durcheinander, besonders auch hinsichtlich des Versmasses; denn es gehen blank verses, couplets und Prosa bunt durcheinander. Bei näherer Betrachtung ergibt sich, dass plot I fast durchweg im blank verse geschrieben ist (am Schluss der Szenen und bei leidenschaftlichen Ausbrüchen auch heroic couplets); plot II ist teilweise im bl. verse, teilweise in Prosa; plot III fast ausschliesslich in Prosa. Daraus kann man auf 2 (resp. 4) zeitlich verschiedene Abfassungen schliessen; denn es ist doch nicht möglich, dass ein Autor, dem die Sprache so leicht aus der Feder floss, und der in seinen früheren Stücken nie die Prosa (ausser in den Volksszenen des „Brutus") gebraucht hat, jetzt plötzlich aus dem bl. verse ganz unmotiviert in die Prosa, und dann wieder in den bl. verse verfällt. Lee hat sicherlich zuerst vorgehabt, eine Tragödie aus dem Stoffe des Romans zu machen, und hatte auch die Hauptszenen ausgearbeitet, als ihm dieses Stück zu dürftig und zu wenig zugkräftig vorkam, weshalb er ein Don Juan-Stück daraus verfertigen wollte (aber noch mit ernstem Charakter), durch teilweise wörtliche

---

6. der die verliebte Prinzessin an der Nase herumführt.

Herübernahme der Margueriten-Szenen aus dem „Massacre of Paris" (das Verhältnis des Duke of Guise zu Marguerite of Valois, die den Dauphin heiraten soll, auf Nem. übertragen), und zwar im bl. verse. Drittens hat Lee schliesslich noch plot III hinzugefügt. Dieses so entstandene Stück wurde 1681 aufgeführt. Was wir jetzt als die Princess of Cleve (etwa in der Ausgabe von 1734 oder in der Quarto 1689) vor uns haben, ist eine völlige Umarbeitung des 1681 gespielten Stückes. Dass die Margueriten-Szenen umgearbeitet wurden, sagt der Autor selbst in der Dedikation: "This Play when it was acted (Nb.!) in the Character of the Princess of Jainville, had (Nb.!) a Resemblence with Marguerite in the Massacre of Paris . . .; what was borrowed in the Action, is left out in the Print and quite obliterated in the Mind of Men." Immerhin haben auch jetzt noch die Marg.-Szenen Aehnlichkeit mit denen im Massacre; jedoch findet sich keine wörtliche Uebereinstimmung mehr. Lee hat offenbar (im Jahre 1689) sehr viel daran gestrichen und durch Prosagespräche ersetzt.

Aber nicht nur an diesen Szenen, sondern auch an plot I scheint er geändert zu haben,[7] vor allem aber gekürzt; denn einzelne Szenen sind sehr skizzenhaft; auch ist das Versmass zuweilen unrein (wie z. B. p. 25 Mitte bis p. 27 Mitte). Dass der durch die Geisteskrankheit sehr mitgenommene Dichter im Jahre 1689 das Stück durch Aenderung nur verschlechtern konnte, ist begreiflich. Dass das Stück stark umgearbeitet wurde und plot I früher verfasst worden war, zeigt übrigens auch der Umstand, dass Nem. in plot I ein ehrenwerter Charakter ist, ebenso wie im Roman, dagegen im komischen Teil und in den Szenen, in welchen komische

7. vielleicht auch an plot III.

und ernste Handlung in einander übergehen, eine höchst verachtenswerte Person.

Was den Charakter des Vidam anbelangt, so ist er ein des Nem. würdiger Genosse geworden. Die Tournon, die im Roman zwei Liebhaber zu gleicher Zeit an der Nase herumführt, wird zur Kupplerin; der Marschall Saint André ist in einen miles gloriosus verwandelt mit dessen charakteristischen Eigenschaften:[8] Er prahlt mit erdichteten Heldentaten (Pr. of Cl. p. 23), lässt sich von seinem „boy" seine Abenteuer erzählen (Pr. of Cl. p. 14), er sucht als Schwerenöter bei den Damen zu gelten und liebt es, geistreich zu erscheinen. Eine besondere Vorliebe hat er für öffentliche Dirnen. Gemeine Sinnlichkeit, Prahlerei und Feigheit sind seine Haupteigenschaften. Die Rolle der Feigheit ist vor allem seinem Cousin Poltrot zugeteilt, so dass der miles hier, wie in Scarron's „Jodelet" (1645), gespalten ist.[9]

Den Namen Poltrot fand Lee in seiner Quelle zum Massacre, in Davila, l. III, p. 32; vielleicht verwechselte Lee auch Poltrot mit franz. poltron (= feige) und glaubte so einen typischen Namen einzuführen. — Ferner stimmt die Gestalt des S. Andre und des Poltrot zu der Schilderung des damaligen town-gallant[10] genau, nur dass hier dessen Sucht nach moderner Kleidung ausser Acht gelassen ist.

Was plot III anbetrifft, so bin ich der Ansicht, dass es von Lee frei erfunden ist. Wenigstens habe ich weder bei ital. Novellisten (Boccaccio, Cinthio, Massuccio, Bandello) noch in franz. Sammlungen (Fabliaux [ed. Bar-

---

8. cf. Graf und Fest.

9 cf. Fest, p. 113.

10 cf. Anonymus, The character of the town — gallant (abgedruckt bei Beljame, p. 3) und Beljame p. 4 ff.

basin], Heptamerone, Belleforest, Compte du monde aventureux, Camus, Brantôme, Bussy-Rabutin, Scarron eine ähnliche Geschichte gefunden. Die einzelnen Motive, aus denen die Handlung besteht, sind sehr naheliegend und kommen teilweise schon in früheren Komödien vor, z. B.

1. Der Ehemann erklärt, erst dann seine Frau als solche anzuerkennen, wenn sie einige Bedingungen erfülle, die ihm als unerfüllbar erscheinen (Pr. of Cl. p. 31), cf. Shaksp.'s Bertram und Helena.

2. Bellamore redet dem Andre und Poltrot ein, sich eine maitresse zu halten, verrate Leute von Geist. Dabei hat aber Bellamore schlimme Hintergedanken, cf. Molière, Bourg. gent.: Dorante und Jourdain.

3. Poltrot sucht die Freundschaft und das Zutrauen des Andre zu gewinnen, um dann dessen Frau zu verführen, cf. Molière's Tartuffe und Orgon.

4. Der Trick, durch Verkleidung und Verwechslung lächerliche Situationen hervorzurufen, findet sich schon in sehr frühen Komödien.

5. Das Motiv des betrogenen Betrügers (IV. act) ist ebenfalls sehr naheliegend.

6. Die Gestalt des miles glor. s. o.

7. Findet sich eine der Pr. of Cl. ähnliche Handlung auch in dem Drama „Mme. Fickle" (1676): Eine Frau wird von ihrem Manne verlassen; sie gelobt sich zu rächen; Bellamour[11] und andere verlieben sich in sie. Am Schlusse söhnt sie sich mit ihrem Ehegatten wieder aus.

Nebenbei sei noch erwähnt, dass das „Massacre of Paris" grossenteils nichts anderes als eine Dramatisierung von Davila's „Storia delle guerre civile",

11. Dieser kommt auch in Lee's Stück vor.

l. V. mit genauem Anschluss an diesen ist. Lee hat aber wohl nicht die ital. Ausgabe benützt, sondern entweder die franz. Ausgabe des J. Baudoin (histoire des guerres civiles, Paris 1657, l. V, p. 254—273) oder die engl. des Sir Charles Cotterel,[12] was noch wahrscheinlicher ist. Die übrigen von Langbaine angeführten Historiker, Mézeray, de Thou etc. hat Lee ebensowenig, als d'Aubigné und Sully (Mémoires) benützt, wahrscheinlich hat er sie auch nicht gekannt, denn in einer engl. Uebersetzung war damals blos Davila erschienen (cf. Clavell). Uebrigens schliesst sich Lee genau an Davila an und nimmt manche Stellen wortwörtlich herüber. Ferner finden sich auch alle Namen[13] und Tatsachen, die bei Lee vorkommen, in Davila's Werk. Infolge dieser genauen Anlehnung der Handlung des „Massacre" an Davila muss dieses Drama an Wert sehr viel verlieren und wenn Ward der Ansicht ist, dass das „Massacre" eines der besten Stücke Lee's ist (was ich übrigens nicht behaupten möchte), so gehört ein grosser Teil des Verdienstes dem Werke Davila's an. Nur einige wenige Szenen hat Lee selbst erdichtet, besonders die zwischen Marguerite und Guise.

---

12. s. Clavell, p. 37.

13. Aus Sarlabans und Besme ist bei Lee Sartabons und Besnie geworden, was wohl darauf schliessen lässt, dass Lee ein schlecht gedrucktes Exemplar des Davila benützte.

Schluss:

Würdigung Lee's und seiner Tragödien im allgemeinen.

Aus der vorliegenden Untersuchung geht hervor, dass Lee, wie viele seiner Zeitgenossen, in den franz. Romanen nach Stoffen für seine Dramen suchte. Aber Lee nimmt doch eine Sonderstellung ein. Dryden, Crowne, Elkanah Settle, Aphra Behn, lassen sich sehr stark von der im franz. Roman sich darbietenden Geschmacksrichtung beeinflussen. Infolgedessen ist der Anachronismus ihren Stücken ein treuer Begleiter, und Unwahrscheinlichkeiten finden sich sehr häufig. Dagegen hat sich Lee bemüht, zur Natürlichkeit zurückzukehren und sich der Geschichte anzuschliessen.

Seine Stücke sind, wie bereits erwähnt, mit dem Herzen geschrieben und nicht mit dem blossen Verstande. Ein solcher Dichter gibt ein gut Teil seines eigenen „Ich" in seinen Stücken, und man darf ziemlich sichere Schlüsse aus seinen Dramen auf sein Leben und Denken ziehen. Von Theophilus Cibber hören wir: "Lee led a vicious life" und wir sehen auch aus der Pr. of Cl., dass er kein sonderlicher Tugendbold war. Aber dieser Zotenreisser konnte auch einen Theod. schreiben, konnte eine sittlich so hoch stehende Frauengestalt, wie Athenaïs, zeichnen; er konnte sich in eine erhabene Herrschergrösse, wie die Alexander's, vertiefen, er konnte die Charakterfestigkeit eines Brutus darstellen und daneben die Ruchlosigkeit des C. Borgia,

Wir haben es hier nicht blos mit der wahren Dichtergrösse zu tun, die den Autor befähigt, ohne selbst schlecht zu sein, die ärgsten Schurken mit aller psychologischen Feinheit zu zeichnen; es gibt vielmehr Lee in jedem Drama ein Stück von seinem eigenen Selbst. Er ist eine gegensätzliche Natur; in seinem Charakter ist eine Mischung von derber Plumpheit und Zartgefühl, von bouffonnerie und Enthusiasmus, von polissonnerie und sittlicher Reinheit. Er fand das Geheimnis, die Trefflichkeit des Herzens mit der tiefgehenden Immoralität der Zeit zu verbinden. Er hatte eine ähnliche Natur, wie die Männer der Renaissance, wie z. B. Giordano Bruno,[1] Machiavelli, und wenn man einen Kleinen mit einem Grossen vergleichen darf: er war auch Shakspere darin nicht unähnlich.

Lee steckt noch viel im Konventionellen und liebt dies auch; aber trotzdem findet sich daneben das eifrige Bemühen, sich davon loszureissen; wahre Poesie und Schwulst finden sich friedlich nebeneinander in seinen Dramen. Bald wird er von seiner zügellosen Phantasie fortgerissen, bald ist er nichts als ein sklavischer Nachahmer. In der Pr. of Cl. reisst er die grössten Zoten, und im nächsten Augenblicke lässt er die beiden Frauen Elianor und Celia der Sittenlosigkeit seiner Zeit eine tüchtige, ehrlich gemeinte Moralpredigt halten[2] (cf. Pr. of Cl. p. 32 und 33), die so frisch und so warm gefühlt ist, dass nur Lee selbst es sein kann, dem sich zum Schlusse die Frage entringt: „Wohin soll es kommen, wenn die Immoralität und die Geringschätzung der Ehe so fortschreitet!“

1. Vergl. die „Eroici furori“ mit der Posse „Candelajo“.

2. S. auch die gerechte Entrüstung der Marg. im 4. Akt, eine Gardinenpredigt, die aber ernst gemeint sein muss, weil sie kein komisches Element enthält.

In der Dedikation zum Theod. verspricht er, nie ein Stück zu schreiben, das gegen "modesty and virtue" verstosse, und schon ca. $^3/_4$ Jahr später geht seine äusserst anstössige Tragicomedy über die Bühne. Lee hat keinen festen Charakter, oder vielmehr einen solchen, in dem die Gegensätze friedlich nebeneinander wohnen. Das principium coincidentiae oppositorum, das Giordano Bruno's Philosophie und sein Leben durchzieht, hat sich auch bei ihm bewahrheitet.

Sehen wir nun Lee's Tragödien hinsichtlich ihres Gehaltes an. Es ist sehr viel Poetisches in ihnen; auch nach der dramatischen Seite hin verdienen sie Anerkennung; deshalb auch der grosse Beifall, den sie bei den Zeitgenossen Lee's finden.[3] Was aber die Tragik der Handlungen anlangt, so ist wenig gutes von ihnen zu berichten. Der „Alexander" enthält nichts als einen Umschwung des Glücks, wie Dryden's „Tragödien". C. Borgia und Mithridates zeigen Ansätze zu einer Tragik; da aber die Titelhelden nicht im mindesten unser Interesse gewinnen können, so sind diese Stücke ebenfalls keine wirklichen Tragödien. Der „Theodosius" bezeichnet schon einen Fortschritt, aber immerhin ist seine Tragik gering, wie bereits S. 59 erörtert wurde. Dagegen ist der „Brutus" eine echte Tragödie: Brutus hat schon seit langer Zeit den Entschluss gehabt, das römische Volk von der drückenden Herrschaft des Tarqu. zu befreien; alle sollen gleich sein, ist sein Wunsch; ein Gesetz soll für alle geltend sein; nun gelingt es ihm endlich, Rom zu befreien. Er hat sein Ziel erreicht, sein Glück ist vollkommen, aber dieses Glück ist für ihn verhängnisvoll; über seine eigenen

3. Noch im Jahre 1750 schreibt Colley Cibber, p. 89, dass Lee's „Alex." die beliebteste Tragödie in der Stadt sei.

Söhne muss er das Todesurteil aussprechen. Er, der die Gleichheit aller vor dem Gesetze gewollt und erreicht hat, muss diese Gesetze gegenüber seinen Söhnen ebensogut, wie gegenüber den übrigen Mitschuldigen, ausführen; er, der die Römer schwören liess, nie einen König zu dulden, der Vorrechte besitze, darf jetzt seine konsularische Gewalt nicht zu Gunsten seiner Söhne geltend machen; seine Charakterfestigkeit verlangt von ihm die Bestrafung seiner Söhne; und wenn wir am Schlusse Brutus äusserlich unentwegt und standhaft sehen, so ist er doch im Innern ein gebrochener Mann.[4] Auch in anderer Hinsicht ist der „Brutus" ein bedeutender Fortschritt; hier macht sich Lee völlig vom Banne des „heroic play" los und kehrt zu Shakspere zurück; das Volk darf auch wieder auf der Bühne sprechen. Es geht ein kräftiger Zug durch das ganze Stück hindurch. Die Rohheiten und Derbheiten sind grossenteils auf das conto der religiösen und politischen Tendenz zu setzen.

Die meisten Beurteiler Lee's tadeln mehr, als sie loben; sie ziehen aber gar nicht das Alter in Betracht, in dem er seine Stücke schrieb. Mit 22 Jahren[5] verfasste er den „Alex.", mit 25 den „Theodosius", mit 26 den „Brutus". In diesem Alter verfasste Shakspere noch das Greueldrama Titus Andronicus und erst mit ca. 32 Jahren schrieb er seine 1. gute Tragödie („Romeo").

---

4. Es ist für eine Tragödie nicht nötig, dass der Held stirbt, auch muss er nicht etwa mit sittlichen Fehlern behaftet sein; auch eine sittlich hochstehende Person kann zum tragischen Helden werden, cf. Romeo, Meister Anton in Hebbels „Maria Magdalena", Antigone.

5. Das Datum der Geburt Lee's schwankt zwischen 1653 u. 1657. Ich nehme hier das Mittel davon an.